الافتتاحيـــة

الافتتاحيـــة

كثيرا ما توجه اسئلة نمطية للشعراء والنقاد على حد سواء: هل الرواية ديوان العرب الجديد؟ وهل انتهى زمن الشعر؟ وهل مازال هناك قراء للشعر؟ وهل هناك أثر للشعر الحديث؟ وهل تؤمن بقصيدة النثر؟

وفي تصوري ان هذه الاسئلة كبيرة لا يمكن القطع بالاجابات عنها، وتحتاج إلى دراسات علمية حقيقية، لمعرفة وجدان الإنسان العربي، وهل يختار شكلاً ابداعياً على حساب شكل آخر، أم أن لكل عطاء إبداعي جمهوره ومحبوه ولا يمكن أن يطغى فن على فن، وفي الوقت ذاته هي أسئلة صغيرة يمكن الإجابة عليها بشكل عرضي وربما بشكل عاطفي، فالشاعر يقول إن الرواية ما هي إلا حالة عرضية ولا يمكنها أن تتفوق على الشعر وأن تغيبه، وأنها ليست ديوان العرب، وأن الشعر حاضر في الوجدان العربي، وأن القراء مازالوا يحبون الشعر ويتعاطون معه، وأن قصيدة النثر تفرض نفسها ومكانتها على المشهد الشعري العربي.

نحن هنا نقول من خلال إعداد **عبقر** التي حملت الكثير من النبض الشعري العربي نستطيع أن نقول وربما بإجابة عرضية ذاتية أو بواقعية ملموسة، بأن الشعر العربي مازال حياً، ومازال الوجدان العربي يتراقص طرباً لنص شعري

جميل، وأن الشعر لم ينته زمنه، والقراء يتكاثرون ويتزايدون، وأن قصيدة النثر واقعاً ابداعياً لا يمكن تجاهله أو تغييبه، وأن الجمال لا يمكن حصره في نص موزون أو في جملة موسيقية، وكل ذلك من خلال الأصداء التي تردنا عن نصوص عبقر وشعرائها، ومن خلال الرؤى والقضايا التي طرحتها عبقر في أعدادها السابقة.

هذا العدد يحمل الكثير من الرؤى والقضايا، لكن أبرز ما في هذا العدد رؤيتين عن شاعرين عربيين كبيرين انتقلا إلى رحمة الله خلال الفترة الماضية، وافتقدتهما الساحة الشعرية العربية بعد أن ملآ بصوتيهما الشعري المتميز الساحة الشعرية العربية، وهما محمد الثبيتي ومحمد عفيفي مطر، إلى جانب العديد من القضايا التي طرحها مبدعون وأكاديميون بارزون على مستوى الوطن العربي، إضافة إلى جملة من النصوص الشعرية المتنوعة في أغراضها وأشكالها ونبضها وبوحها ومن كافة الوطن العربي.

ربما تنتقل عبقر في مرحلة قريبة إلى أفق آخر وسياسة أخرى ورؤية أخرى تضيف لماضيها وتزيد عليه، ويظل هم هيئة التحرير استمرارية عبقر شكلاً ومضموناً، وانتشارها على مساحات أكبر في وطننا العربي.

ملحوظـة:

النصوص الشعرية التي تنشر في عبقر تأتي حسب الحروف الأبجدية للشعراء.

هيئة التحرير

قضـايا

محمد خضر

المقهى الثقافي فضاء إبداعي يختزل الأمكنة والذاكرة

إعداد: محمد خضر

في ذاكرتنا الثقافية العربية تجلت صورة المقهى دائماً كفكرة لتلاقي الناس بكافة شرائحهم واهتماماتهم، تلك الفكرة القائمة في أساسها على وجود مكان يتجمع فيه الناس ليمارسوا هواياتهم أو يشربوا القهوة والشاي مثلاً، أو يشاهدوا شيئاً جماعياً، كما هو منذ سنين طويلة حتى اليوم.. فكرة المقاهي قديمة ولا يعرف إلى الآن من أكتشف أو ابتكر هذه الفكرة، وربما تكون جاءت من أوروبا أولاً إلى العالم العربي. العالم اشتهر أيضاً بمقاه كثيرة ذاع صيتها وأصبحت في بعض البلدان مزاراً سياحياً مهماً مثل: مقهى «الطاحونة» الذي جلس به الروائي الكولومبي الشهير غابرييل ماركيز كثيراً وانطلق منه، ولعل سبب شهرة تلك المقاهي أنها كانت في الوقت نفسه فرصة للالتقاء بمشاهير الكتابة والمهتمين بالثقافة، حيث وجدوا في المقهى وسيلة ناجحة لمقاربة الآراء وسماع الجديد في الحراك الثقافي، وحيث اعتاد بعضهم على أن يحدد يوماً واحداً في الأسبوع أو وقتاً واحداً في اليوم ليصبح المقهى معروفاً بتجمع ما. هناك في القاهرة مقهى «ريش»، وهو المقهى الذي أقام منتدى

ثقافياً كان من أبرز رواده الدائمين نجيب محفوظ، وقبله كان هناك مقهى «البرلمان» أو مقهى «الفيشاوي»، ولا ننسى مقاهي بغداد الشهيرة والتي كانت تجمع عدداً كبيراً من الشعراء والأدباء في ثناياها، والمقاهي الشهيرة في فرنسا مثلاً، وفي عمّان مؤخراً ظهر مقهى «جفرا» والمستوحى اسمه من قصيدة لأحد الشعراء ومن كلمات أنشدها يوما مارسيل خليفة، ولا ننسى مقاهي بيروت الشهيرة وآخرها مقهى «المودكا» في شارع الحمراء، وكذلك مقهى «الصعاليك»، وهو أقدم مقاهي فلسطين تأسس في عام 1917 في مدينة القدس.

المقاهي عموماً ارتبطت أيضاً مع المبدعين في علاقة وطيدة، إذ هي حمالة الذكريات والثرثرات والهموم وخيالات الشعراء وتجاذب الأفكار، وتشكل فرصة ليطرح كلا منهم جديده على أنغام الموسيقى تارة وعلى نكهة القهوة تارة أخرى، بل وقد يصل المقهى إلى نصوصهم وقصائدهم برمزية المكان أو بما يتركه من أثر، فهو نبض للشارع والحياة وملامح الناس. فالمقهى لدى الشاعرة السعودية هدى ياسر هو حوار للحب: «في المقهى/ سرحت قدمي/ وهو كان منهمكا في حساب المسافة»، ولدى معتز قطينة يصبح المقهى ملاذا للأسرار والبوح: «أطلب قهوة مرة لا أشربها/ أدخن نصف سيجارة تحت لوحة (ممنوع التدخين)/ وابتسم بلاسبب/ رغم هذا أجلس ساعتين/ وحين أمشي إلى الباب/ منقوعا في بلاهة الليل/ الذي يبرز أنيابه/ أنظر في المرايا/ وأحكي: إنه حلم في مطار!»، وها هو عيد الخميسي مع ما يتركه المقهى من أثر، مع ما يتركه له من كلمات: «الكلمات التي تركناها تضجر/ بين كراسي المقهى»، وهو لدى محمد الدميني في قصيدته «ملاك الحسرة» المكان الثرثرة، البوح، وليس شرطاً أن يكون مكاناً لقول ماهو جميل فقط بل ما يكون حزيناً، وهو يصفه أيضاً بما يشي بعلاقة متينة: «وفي المقهى الذي محت الرطوبة اسمه/ سنثرثر عن الجحيم المتساقط فوق

المدينة». ولا يكاد ديوان شعري حديث يخلو من هذه المفردة أو من قصائد بأسماء مقاه بعينها ويتم توظيفها كمكان، كحدث، كشعور خاص غالباً كما في عنوان ديوان نجيب سرور «بروتوكولات حكماء ريش» أو ديوان رسمي أبو علي «ذات مقهى»، وفي الرواية كان المقهى عنواناً للكثير من التجارب الروائية فها هو رضا عودة يسمي روايته «مقهى قدوس حنين» و«مقهى الشباب الضائع» لباتريك موديانو أو رواية «مقهى مراكش» للشاعر منعم الفقير وغيرها.

ونعثر على تساؤل لدى الروائي المصري جمال الغيطاني في روايته «مقاهي الشرق»: «إلى أي عمق تاريخي ينأى عمر المقهى القاهري؟ لا يوجد مرجع تاريخي يحدد هذا، ولم تخصص دراسة لرصد تضاريس هذا العالم المتكامل، ولكن الذي لا شك فيه أن المقهى كان جزءاً من الحياة القاهرية»، ويحكي نجيب محفوظ الروائي المصري الكبير عن أول مقهى جلس به وكتب مقاطع من روايته: «من أوائل المقاهي التي جلست عليها في فترة طويلة من حياتي قهوة «قشتمر».. كانت قهوة «قشتمر» تبتعد عن قهوة «عرابي» الشهيرة بمسافة محطة ترام واحدة، ويوجد موقعها على ناصية شارع يؤدي إلى حي الظاهر، واسم هذا الشارع هو «قشتمر» فسمي المقهى باسمه.. وحسب معلوماتي فإن «قشتمر» هذا اسم وزير مملوكي».

وغالبا ما يتقاطع الشعراء خصوصاً في تشبيهاتهم ومقارباتهم للمقهى مع الحياة وملامحها وإن كان الغالب أيضاً أنه ليس موضوعاً جوهرياً، أصدقاء الشعر يقررون في يوم من الأيام أن يجتمعوا في أحد المقاهي ربما يدور بينهم هم واحد وحديث مشترك غالباً حول الثقافة والمشهد الأدبي، كما يشير لذلك رشدي الغدير الذي يحب دوماً مسألة أن المقهى لا يربطه بوقت محدد مع المواضيع

المطروحة ولا بمواضيع محددة سلفاً بل ما يحدث أنه يشبه الورشة الحوارية حول أحد القضايا، حتى من الجانب النسائي، كما تتمنى القاصة السعودية رذاذ اليحيى التي تؤيد مسألة أن يكون هناك «مقهى خاص بطرح مواضيع ثقافية متفق عليها مسبقاً، فهي طالما زارت مقاهٍ بلا أطروحات ثقافية وترى أن المجتمع لم يتقبل المقهى للنساء حتى الآن، فكيف بمقهى ثقافي تجتمع فيه مثقفات في إطار بيئة محلية تضج بالحضور والرواد؟».

الكثير من الرؤى والذكريات وذاكرة المقهى سنقرأها مع مجموعة من المبدعين في عالمنا العربي:

مقاه برحابة الروح

أحمد لوغليمي
شاعر مغربي مقيم في إيطاليا

قبل أن أصير جوّاب غابات، أهجم حيثما يشعشع دغل، حيثما تنبثق أجمة. كنت، منذ نعومة الحرف، جواب مقاهي.

كما تأثث الأشجار جبال أطلسنا المتوسط، ثمة مقاهٍ كثيرة تأثث الذاكرة، ثمالتها ثلاث، «مقهى المحطة»، «مقهى شفيق»، و«مقهى ياسين».

مقهى المحطة مقهى ليلي، أبناء مدينتي – قصبة تادلة – كانوا ولا يزالون كائنات ليلية، يَحْيَوْنَ ليلهم وكأنه نهار، لذا اندلعت المقاهي في ليل المدينة. لنا نحن الليليون أن نفخر بانتمائنا للمخلوقات الأثيرة لَدَى الشحرور الأبيض الصعلوك العظيم محمد شكري.

في باحة المقهى تلك، الشاسعة كرحابة قلوب الأصدقاء الأصفياء، فُرادى كنا نستشيط قراءة وكتابة، وحينما يتأجج الليل، كنا نتحلق، نرمم هواجسنا الجمعوية التي ضاق بها صدر دار الشباب، نرتّم هُذْأَتَهُ بِلا هوادة بمساجلاتنا المتوهّجة كسرب حبابح، الجدية كمعارك صغيرة، إلى أن ترتسم في الأفق هالة الفجر...

مقهى شفيق، نسميه باسم صاحبه إذ لم يكن قد منحه اسما، شفيق كان يقوم بنفسه على تلبية طلبات الزبائن الذين كانوا معدودين: أعضاء الجمعيات الثقافية، مجموعة أساتذة، بضعة مجانين ورواد آخرون من المهاجرين الذين يعودون للوطن لماما كلما انتابهم حنين. شفيق قصير جدا، نحيف جدا، وصموت جدا، بلحية تمزج ملامحه فيعسر عليك تذكرها، لا نعرف لماذا كان يصر على أن يرتدي حذاءا أكبر منه كأحذية البهلوانات، يمشي بخطى سريعة وقصيرة فيسمع رنين خطواته، مشيته تلك تذكرك بالنملة فيردي في سلسلة الرسوم المتحركة الشهيرة، لذا أسميناه فيردي النميلة .

فيردي النميلة كان طيبا جدا لدرجة تفوق أحيانا حدود الاحتمال، يتحدث بهمس وتمر أيام قبل أن ينبس بكلمتين. عندما سيشغِّل شخصا آخر «العروسي»، سيكون أقصر منه، أنحف منه، وأشد خرسا منه، ينتعل هو أيضا حذاء أكبر منه ويمشي بخطى سريعة وقصيرة، الأغرب أنهما كانا يسيران الواحد خلف الآخر.

فيردي الديمقراطي يفتح مقهاه في وجه الجميع: عصافير الدوري أَلْتُنَطْنِطُ فوق الكراسي والموائد بضجتها المبحوحة وتنقر بقايا فطور هنا أوما تناثر من النخلتين الواقفتين في الجوار، الفراشات التي تدلف من نافذة لتخرج من أخرى، والتي يحدث أن يسترعي جثومها أصيص صبار مزهر عند الزاوية، عطر زهر الليمون أَلْتُضَوِّعُهُ شجيرات الباحة يجوب المكان، ظلال الأشجار، والمجانين الذين يمنحهم فيردي السخي كأس قهوة كلما دعاهم تيههم إلى إحدى الكراسي. «عفيف» الذي كان يرى في السماء أعداءا يسبونه فيرد عليهم السبة بأحسن منها، «قاسم السبع» (هو من أطلق على نفسه هذا الإسم عندما انتبهَ لأنيابه البارزة)، كان يحفظ قصائد عبد الرحمن المجذوب والمئات من الأمثال الشعبية يسخر بها من العقلاء.

في هذا الفضاء، كنا جرادا نلتهم ما تطاله اليد من كتب ومجلات ونقرأ على بعضنا كتاباتنا التي نضجت في مقهى فيردي.

كل واحد من عصابة الأصدقاء ينتحي ركنا، يمتشق أوراقه وكتبه، وينثال عليها كما سرب حساسين عطشى على غدير في ظهيرة قائظة، نسأله أ ثمة وليمة؟ فيومئ بطرف ابتسامة. وما كانت الوليمة سوى ندوة أو عرض أو دراسة أو مقالة أو نص إبداعي نتنادم نخبه فيما بعد.

مقهى ياسين. كان صاحبه رفيقا لي، فاعلا جمعويا متنورا مصابا بلوثة الكتب، عمل على إنشاء مقهى مختلف، اشتركنا معه في تأثيث الفضاء الداخلي، خزانة الكتب، المجلات والموسوعات، المدرج عند المدخل الذي يحوي كل الجرائد اليومية، المجلات الأسبوعية، الشهريات والفصليات. الموسيقى التي تنغم نهارنا؛ فيروز، مارسيل، ناصر شمة، شربل روحانا، jack brel ، entico macias ... المشاريع الجميلة التي منحت المقهى رونق الحلم: قصيدة الأسبوع التي تنثر فوق الموائد كل يوم إثنين، المجلة الفصلية التي تصدرها المقهى «مقهى بمذاق الأحرف»، قصة الأسبوع، جوائز للرواد المنقطعين عن التدخين...

نجحت مقهى ياسين فيما فشلت فيه دولة بترسانتها؛ صنع جيش من القراء المتمرسين، وتوفير فضاء ولادة كتابة سلسة للأقلام الموهوبة بعيدا عن العمليات القيصرية.

يبقى أن لكل مقهاه. مقهاه الذي يتبعه حيثما ارتحل.

المقهى عين ثالثة تطل بها على العالم بروح أرحب.

المقهى استراحة المحارب من معركة الحياة – ويالها من معركة – لا تكف عن العدو ولا ينتابها إعياء.

المقهى واحة يطفئ فيها العابرون عطشهم ثم ينفرطون كحبات سبحة كلٌّ إلى تيهه.

المقهى محض صدفة، محض ضرورة، أو محض حيرة

المقهى محطة يطل فيها الغريب العابر على الغريب المقيم ثم يتبخر كدخان فنجانه في أصبوحة باردة.

المقهى ظل وارف يؤوينا من حرارة جغرافيا شرسة تناصبنا العداء بلا أسباب وجيهة.

المقهى نوستالجيا المغترب في بلدان الصقيع البعيدة الضالعة في تجميد الأوصال والقلوب أحيانا، إلى دفء ثرثرات الأصدقاء ومناوشاتهم الحميمة.

المقهى ركن الطاولة الذي ينتحيه المهزوم، الذي نكل به قدره العاثر، يلملم جراحه، يتأمل كدماته، ويرمم خدوشه لأجل المعارك القادمة.

المقهى ركن المنتصر، يدعوه لهاثه لاحتساء فنجان هدنة.

المقهى همهمة الكادح مع رماد ودخان سيجارته من النوع الرديء في منفضة الوحدة الأليفة.

المقهى هدأة نحتسي فيها مع قهوتنا جرعات زائدة من القصائد كيما نموت بتضخم في العاطفة، أو نصير حدائق.

المثقف وهواء المقهى النقي

عبدالله بيلا

شاعر سعودي

يحاولُ المثقفُ أن يتنفس هواءً نقياً بعيداً عن الرسمياتِ التي تفرضها المؤسسات الحكومية التي تُعنى بالثقافة هذا إذا سلّمنا بأنّ هذه المؤسسات تُعنى بالثقافةِ ولا تمارسُ دور الرقيبِ عليها،فلا مناص إذاً من محاولةِ خلقِ مُناخ ثقافيٍ حواري مفتوحٍ على كلِّ الاحتمالاتْ.. وهذا ما لا يتوفّر في المؤسسة الرّسيمية التي تكبّلها البيروقراطية، ويحكمها عاملُ الزمنِ الذي يقف عند نقطة مؤقتة، ولاختلاقِ بدائلَ أكثر انسجاميةً مع حالةِ المثقف والتي تتسم دائماً بالحريةِ وفرطِ النشاطِ الفكري .. لا مناخ أقدر على استيعابِ هذه الحالة من المقاهي التي تحتضن المثقفين (شعبيةً كانت أم متطورة).

وأظنُّ أنّ المقاهي الآن قد طرحت نفسها كبديلٍ قوي وفعّالٍ إزاء مؤسساتِ الثقافةِ الرسمية،ولكنها تمثّلُ بديلاً من ناحيةِ الحريةِ المُشرعةِ بلا قيود،وهي ذات جدوى تنفيسيةِ هائلة للمثقف غير أنّها لا تمثّلُ بديلاً عن المؤسسة الثقافية الرسمية.

من حيثُ انتشارُ المثقفِ إعلامياً عن طريق المناشط الخاصة بالمؤسسة الثقافية لأنها هي التي تُعنى بتقديم المثقف للمجتمع وتسليط الأضواء عليه.. إذاً هي ذات جدوى معنوية أكثر منها مادية.. ولكنها لا تستطيعُ ممارسة الدور الإعلامي الماديِّ الهائل الذي تقومُ به المؤسسة الثقافية الرسمية..وقد عرفت الثقافةُ العربيةُ الحديثةُ الكثيرَ من المثقفين الكبار الذي ارتادوا مقاهيَ محددة وأثروها بالسجالات والنقاشات الأدبية الرصينة (كنجيب محفوظ) مثلاً .. ولكنّهم لم يستعيضوا بهذه المقاهي عن المؤسسات الثقافية الرسمية بكافةِ أطيافها.

وعلاقتي الشخصية بالمقاهي لم تتوطّد بعدُ لأنها ما زالت في سنّيها الأولى.. ربما لندرةِ المقاهي التي يمكن لها أن تكون وعاءً مستوعباً للمثقف في مدينة (مكة المكرمة) .. ولكنّ الحنينَ يحملنا إلى بعضِ المقاهي الشعبية أحياناً كمقهى (النورس) أو المقاهي المتطورةِ كمقهى (سنتر كلوب) لتتشعبّ مساحاتُ الحريةِ في التعبيرِ عن دواخلنا دون احتياطاتٍ مسبقة.. وأذكر صديقي المثقف الشاعر/ محمد سيدي لأنه هو الذي أخذ بيدي لاكتشاف هذا العالمِ الجميلِ المُدهش ودائماً ما يُدركنا الصديق الشاعر/ عبدالله ناجي لنواصل سبرَ الفكرةِ وحفزِ النفسِ للإفضاءِ بمكنوناتها.

ولذلك كانت المقاهي الفضاءَ الأنقى لممارسةِ التفكيرِ الخلاَّقِ دون موانع أو حُجُب. وأتمنى أن تجد هذه المقاهي الثقافية طريقها في الانتشار وتنميةِ الوعيِ الثقافي لدى الجميع خاصةً وأنها تختصُ بجانبٍ مهم وهو جانب الثقافة والتوعية التي تنبني عليها الأمم المتفكرة.

المقاهي تشكيل للذاكرة

منى ظاهر

شاعرة وكاتبة فلسطينية مقيمة في الناصرة

حقيقة، لا أرتاد المقاهي الثّقافيّة إلاّ في أحايين أكون فيها في سفر، فقد مررت بمقهى «الفيشاوي» لأرقب هناك عوالم إنسانيّة لشخصيّات كنّا نصادفها في الرّوايات المصريّة وحكايات السّينما بأجوائها القاهريّة، ومقهى «ريش» الّذي تصادف فيه ألوانًا من اللهجات المصريّة والعربيّة، وفي «نجيب محفوظ» حيث للطّرب هناك مكان أيضًا ولأجواء أعمال محفوظ رونق آخر في داخل خان الخليلي.. إرتيادي هذا كان في فترة مكوثي لشهور في أواخر 2002 وأوائل 2003 في مصر. ومن يومها وحينما أزور القاهرة أعرّج على تلك المقاهي، إضافة إلى أتيلييه القاهرة الّذي يشكّل أيضًا ملتقى لحوارات وانكشاف واطّلاع على رؤى إبداعيّة وثقافيّة، والمقهى الثّقافيّ التّابع لمعرض القاهرة الدّوليّ للكتاب الّذي يؤمّه النّاس المهتمّون بالثّقافة والأدب من كلّ البلاد العربيّة. هذا وأرتاد المقهى التّابع لمعهد العالم العربيّ في باريس – فرنسا حينما أتواجد هناك لأكتشف عوالم جنسيّات عربيّة وأجنبيّة، وأكون بالطّبع قبلها أتصفّح وأقرأ في مكتبة المعهد الّتي تضمّ مراجع وكتب عديدة ومتنوّعة. لكن لربّما هي طبيعة الانغماس في أجندتي

اليوميّة من ضغوط دراسة وعمل وطبيعة مكان لم تكن لتتيح لي هذا التّأمّل المتعمّق وأنا أجلس في مقهى في مدينتي النّاصرة المزيّنة دائمًا بالزّعتر والحبق والياسمين في الجليل الفلسطينيّ، إضافة إلى أنّنا لم نعتد على ماهيّة المقهى الثّقافيّ بما فيه من حوارات في مواضيع ثقافيّة واجتماعيّة وأدبيّة إلاّ مؤخّرًا. هذا لا يقول أنّه ليست هناك أجواء متاحة لذلك، بل لأنّ طبيعة ظروف مجتمعنا لم تكن مؤهّلة لذلك سابقًا. بالمقابل، يمكننا الآن أن ننظّم احتفاليّة صدور كتاب أدبيّ أو ديوان شعر، أو ندوة في مناقشة إصدار لأحد الزّملاء وإحدى الزّميلات في أحد المقاهي الحديثة القديمة المتواجدة في النّاصرة بمبناها الّذي لا زال يحافظ على حجارته الفلسطينيّة وبطرازه وجوّه التّراثيّ والفولكلوريّ كمقهى «الرّضا» في البلدة القديمة أو «تشرين» القريب من سوق النّاصرة والّذي كان له دور أيضًا بإيجاد فرص عمل للطّلاّب الجامعيّين الّذين يبحثون عن دخل يساعدهم في مصاريف تعليمهم، أو في «صُدفة» الّذي يحتوي في طيّات غرفه على مكتبة للقراءة والاطّلاع. علمًا بأنّ مدينة النّاصرة المدينة العربيّة الأكبر في الدّاخل الفلسطينيّ (أراضي الـ 1948) بدأت تعجّ بمقاه استقت تواجدها من خصوصيّة وجودنا التّاريخي، وجاءت لتعيد الحياة ولتكون حيّزًا مهمًّا بعد بدء الانتفاضة الثّانية في العام 2000 لتملأ الفراغ الاجتماعيّ والثّقافيّ والسّياسيّ للفلسطينيّين في الدّاخل الفلسطينيّ، ولم يكن اختيار بناياتها عشوائيًّا أو اعتباطيًّا، بل جاء ليركّز على هويّة المكان وتجذّره بديكور وأجواء شرقيّة وعربيّة مستقاة من تراثنا وموروثنا الغنيّ.

هذه الأرض الّتي يعيش فيها سكّانها الفلسطينيّون بمختلف طوائفهم، بمحافظة على التّقاليد والعادات ويعملون على التّمسّك بلغتهم/هويّتهم. ففي ظلّ الظّروف الّتي تحاصر ثقافتنا خصوصًا، في الأراضي الفلسطينيّة عام 1948،

وتسعى لتهميش لغتنا العربيّة ومحو تراثنا الفلسطيّنيّ بكلّ جوانبه، وتشويه ذاكرتنا الحيّة، كان لا بدّ من العمل على برامج وملتقيات هادفة وعلى أمكنة محلّيّة بكوادر بشريّة منتمية لهويّتنا تحتضن الحوار وتبادل الآراء والاحلام والرّؤى وتُعنى بالملتقى الفنّي والموسيقيّ والأدبيّ والشّعري المرتكز على الوطنيّ والإبداعيّ، لأهمّيّة الاطّلاع على تجارب إنسانيّة متعدّدة ورؤى وأفكار وعمل مشترك يساهم في تطوير الحراك الثّقافيّ والإبداعي في مجتمعنا المحلّيّ.

هذا ومن خلال عملي كمنسّقة في الدّاخل الفلسطينيّ لدار فضاءات الّتي يديرها الشّاعر جهاد أبو حشيش ومقرّها في الأردن، ولأنّ رؤية التّنسيق ترتكز إلى ربط مكاننا في الدّاخل مع الكينونة الفلسطينيّة ككل، ويهدف هذا التّنسيق إلى الانكشاف ونشر وترويج الأعمال الأدبيّة التي تكتب والّتي تعكس تجربة مختمرة إبداعيّة ووطنيّة، فإنّ هذه المحطّة مهمّة جدًّا لربط مكاننا مع العالم العربيّ، فمن شأنها أن تلعب دور التّواصل الإنسانيّ والإبداعيّ والثّقافيّ والوطنيّ، وهي بهذا تؤكّد على عمل الدّار على مشروع ثقافيّ متكامل يهدف إلى نشر الإبداع العربيّ في كافة التّخصّصات، وإثراء صناعة الكتاب، وتقديم إضافة حقيقيّة إلى مسيرة الكتاب العربيّ، وفق رؤى متوازنة تجمع ما بين طبيعة عملها كمؤسّسة تجاريّة تتطلّع إلى تحقيق الرّبح والانتشار، ومابين تحقيق رسالتها الثّقافيّة، وتطلّعات المؤلّفين والمؤلّفات لتشكّل أيضًا نافذة لمقهى ثقافيّ يستقطب الرّؤى الجادّة والمنفتحة بموضوعيّة وترسّخ هويّة.

صورة المقهى

محمد بوحوش
شاعر تونسي

يعتبر المقهى فضاء سوسيولوجيّا بامتياز. ومن أبرز سمات هذا الفضاء أنه تجمّع مفتوح لكلّ النّاس من شتّى الأعمار والأجيال والتّجارب. وله أيضا بعض خاصيته السّوسيولوجيّة كونه تجمع ذكوريّ بالأساس وكونه ملتقى للجماعات الفرعيّة وللثقافات المتنوّعة. إن الحديث عن سوسيولوجيا المقهى ، يقودنا إلى الحديث عن بعض مظاهر سوسيولوجيا الأدب أو لنقل تحديدا البسيكولوجيا الاجتماعيّة إذا كنّا نعني الأديب / الفرد في تفاعله مع الجماعة والآخرين. لا شك بأنّ المقهى ظاهرة حديثة في مجتمعاتنا العربيّة عل الأقلّ. فهو الفضاء الأمثل لتكوّن الجماعات والأحزاب والنقابات والمنظمات. فالمقهى حمّال مشاريع وتكتّلات ومدارس أدبيّة وفكريّة وتوجّهات سياسيّة وصفقات ومعاملات ومشاريع اقتصاديّة . فيه يتفاعل المبدع مع الآخر ويتبادل الآراء ويطلع على آخر المستجدات ويحتك بعموم النّاس ويتحسّس مشاغلهم وقضاياهم. ولكلّ كاتب مقهاه المفضّل وان اشتهرت بعض المقاهي في العالم والوطن العربيّ بأنّها كانت ملتقى وتجمّعا لثلة من المبدعين والمشاهير وأنّها كانت نواة لولادة مشاريع أدبيّة

وفكريّة وسياسيّة فرديّة أو جماعيّة. أمّا المقهى كحالة إبداع فهو فضاء للإلهام والقراءة والكتابة الأدبيّة والصّحفيّة وغيرهما. لكنّ أهميّته بالنّسبة للمبدع تكمن في كونه ذاكرة وخزّان ومعين ثقافيّ ومجتمعيّ. انّه زاد الرّوائيّ والشاّعر والكاتب. فكم من الأفكار وكم من الشخوص الأدبيّة كانت مستوحاة من فضاء المقهى بكلّ تناقضاته وبكلّ ايجابياته وسلبياته أيضا. إذ لا نكاد نذكر المقهى إلاّ وتحضر عديد السّلبيّات. فهو المكان الذي يشغلنا عنّا وعن عائلاتنا ويأخذ من وقتنا وأعمارنا وأعصابنا الكثير. إنّه فضاء للبناء وللهدم ، للترويح عن النفس ، للإخبار وتلاقح الأفكار والثقافات وأخذ القرارات أحياناً.

أمّا من النّاحية الإبداعية فإنّي أتمثّل صورة المقهى بمعنيين اثنين : أوّلهما الصّخب والضجيج والحياة بكلّ ألوانها ، وثانيهما الوحدة والعزلة أو الشعور بهما معا. فلكم يكون الإنسان وحيدا وهو يجلس في مقهى يعجّ بروّاده وكم يكون المقهى حالة إبداعية بكلّ الدلالات التي يحملها. أقول هذا وفي ذهني ما كتبته عن المقهى في نصّ شعريّ – نثريّ أقول فيه :

في زاوية المقهى

وحدك تجلس في زاوية المقهى

وتقلّب الأيّام

صفحة ، صفحة..

بيض صحائفك وسود

صحائفك الأخرى ..

وحدك لكن لست وحدك!

فالمقهى يضجّ بروّاده

وأنت تضجّ ..

تبرق.. ترعد ..

ثمّ .. مطرا تهمي

على قارعة الأيّام ،

وتحسب أنّك وحدك في المقهى ..

– مجاز أنت في زاوية ما من هذا الكون.

....

إنّها تمطر في الخارج

مثلما في داخلك تمطر..

....

مطوّق أنت بليل المعنى في جسد العراء

ليس من مطر ما ،

ولست أنت البليل ،

لست وحدك في زاوية المقهى ..

أنت أدرى كيف يولد مطر ما ،

أنت أدرى..

وتصحبنا الشاعرة ماجدولين الرفاعي في مقهى الروضة في دمشق :

مقهى الروضة
وبرلمان من ليس لها برلمان

ماجدولين الرفاعي

أدعوكم معي في رحلة إلى دمشق الياسمين والنارنج والحارات العتيقة ورائحة الفل في شرفات أهل الشام الطيبين إلى المقاهي العريقة ودعونا نتنقل بين مقهى الهافانا إلى مقهى الحجاز مرورا بمقهى الشرق المتوسط وانتهاء بمقهى الروضة بيت الثقافة وبرلمان من ليس لها برلمان ..

وأنت تدخل مقهى الروضة ستشدك بيد من حنين رائحة الفراولة والنعناع والتفاح التي تفوح من نراجيل تتوزع بين مناضد المقهى العتيق بينما أصوات أحجار النرد ترتفع حينا وتنخفض أحيانا ..همهمات هنا وضحكات هناك.. وحوار سياسي في ركن قصي آخر... في أقصى المقهى يتناقش بعض الفنانين مع المخرج حول مسلسل جديد سيبدأ تصويره قريبا..

إذا دخلت مقهى الروضة في أي وقت سيلفت نظرك الحضور النسائي

الكثيف فقد تغير الوقت وتغير نوعية رواد المقهى كان مقهى الروضة قبل سنوات يتخذ طابعا ذكوريا سوريا.. ولكنه الآن أصبح تظاهرة اجتماعية ثقافية إذ لم يعد حكرا على الرجال كما في السابق إذ صارت النساء والفتيات يرتدنه بدون تكلف أو تردد ..

وأيضا فقد زادت ظاهرة ارتياد الشباب إلى مقهى الروضة كما غيره من المقاهي، مماجعل شكل المقهى يتغير بما يناسب تلك الفئة العمرية من الرواد فأضيفت شاشات العرض التي تتيح للشباب متابعة برامجهم المحببة وخاصة البرامج الرياضية .

ومن مظاهر تغيير مقهى الروضة العتيق تواجد العديد من رجال السياسة والفكر العراقيين مستعيضين في الجلوس بالروضة عن مقاهيهم العراقية التي يتوقون شوقا للعودة إليها.

مشهد رواد مقهى الروضة يشكل لوحة فسيفسائية ملونة نساء ورجال من مختلف الجنسيات يطغى عليهم الوجود السوري العراقي والفلسطيني في الحقيقة صدق من قال إن الروضة برلمان عربي .

وأنا مازالت لي زاويتي القصية كما كنت منذ سنوات أقترف من خلالها ذنب الكتابة وقراءة الصحف ومتابعة ملامح الرجال الذين أدمنهم المقهى كما أدمنوه، وقد أسست من تلك الزاوية مع زملاء لي جريدة الصوت التي نعمل بها الآن وكتبنا القصص والقصائد والمقالات وحتى أعمدتنا الصحفية لقد كان المقهى ومازال هاجسنا الدائم صار جزءا من ثقافتنا ومن يومياتنا ،ومن ذاكرتنا ، في مقهى الروضة كتبت قصيدتي:

في انتظار الغائب

في المقهى
مثلَ معذبةٍ ثكلى
أجلسُ
في زاويةٍ قصوى
أتطلع
صوبَ البابِ
وعيوني زائغةٌ حيرى
أُرهفُ سَمعاً
وأقولُ بصوتٍ
تذبحهُ
الأحزانْ
قد يأتي !
قنديلُ المقهى
أرهفُ سمعاً
ها
أسمعُ أبياتا تتلى
وقصائدَ حبلى
بالحزن

مثل شجيرات الدفلى

صوتاً يتدفقُ كالنهرِ

في مجرى أحزانٍ

شتى

فيه من بردى

حزنٌ

أبعد من دربٍ

المقاهي الثقافية بعضها خلاصٌ وأخرى أسيّة

عبدالحفيظ الشمري

من المؤكد أن المثقف العربي والقارئ المتمرس سئما حالة الصيغ الرسمية لبعض التناولات الثقافية والتجاذبات المعرفية، فلم يعد هناك بد من اقتفاء حساسية الخطاب التحرري من ربقة الإذعان التذوقي والفروض المتوارية خلف (ما يجب وما لا يجب)، فأصبح لزاماً على الجميع مثقفين وأدباء ومتلقين وقراء أن يفروا جميعاً نحو المقاهي الثقافية التي تنتشر عادة على استحياء في هامش ضيق قرب أي مقر ندوة أو معرض أو مؤتمر ثقافي رسمي أو داخل أي نادٍ أدبي أو اجتماعي.

فربما مشاهداتنا للمقاهي الثقافية على هامش المعرض الدولي للكتاب في القاهرة كل عام يمنحنا اليقين بأن هذه المقاهي ربما هي البديل المناسب، والمخرج المهم من مأزق التنظير الرسمي، والإبداع الحيادي، فروائي وقاص مثل محمد البساطي بعقوده الستة وبمشيبه وهيبته الكتابية كنا لا نجده إلا في المقهى الثقافي، وغيره الكثير ممن لا يجدون أي جديد في التزاحم الكلامي في بعض عروض السيرك العربي للثقافة المقنعة بجلباب الرسمية.

هل هي البديل؟ سؤال لا نرى ضيراً من طرحه على الذائقة إنما هي فرصة عظيمة أن يشتغل الجميع على كل التيارات؛ فهب أننا أوقفنا هذه الممارسات الرسمية في الأندية الأدبية والمراكز الثقافية ومن ثم تم الالتفات إلى ما هو غير رسمي لتحل الكارثة بهذا المتنفس.. فمن الأسلم يا صديقي؟ إذاً أن تتوارد كل الطروحات وتذرف كل القنوات ما لديها وللذائقة الحق في قبول أو رفض ما تريد.

عادة لا أرتاد شخصياً الكثير من هذه المقاهي وأفضل أن أنجز ما يمكن أن يكون مفيداً، كأن أطلب مقابلة شخصية ثقافية ندين لها بالجمال والبهاء، أو أن أضرب موعداً لصحفي يود مقابلة ما، أما ما سوى ذلك فإن الانقطاع للكتابة والقراءة هي خير مقهى يمكن لنا أن نتفاعل معه، فالمقاهي حقيقة وجدت لتكشف مقدار بؤس المشروع الثقافي الرسمي وسلطته المتمادية على النص وصاحبه من قبيل ما يجب وما لا يجب.

المقاهي الثقافية التي يقال عنها (على الهامش) هي بكل تأكيد عكس ذلك إذ تشكل الحيز المهم والحيوي وما سواها من وجهة نظرنا هو في الهامش الفارغ تماماً. فالذي يمكن ملاحظته أن بعض الجهات الثقافية والاجتماعية لاسيما الندوات والمحاضرات والملتقيات والمهرجانات تستشعر عزوف الناس عن التواصل مع الأنشطة المنبرية فلا تلبث إلا أن تسعى إلى تقديم لون مناسباتي آخر يخرج الناس من طائلة الملل واليأس والكآبة، إلا أنها لا تفتأ إلا وتقوم بطريقة التعيين و(سن حراب الوصاية) على نشاط الخيمة أو الرواق أو الجلسة الشعبية فتنصب حاكماً يديرها بالنيابة عن الجهة المنظمة، وهذا ما نراه في بعض المناسبات العربية ولا نستثني هنا أي جهة من هذا الفعل المؤذي للذائقة التي تبحث عن ما يحرك راكد ماء المعرفة.

أمر خطير قد يكون من قبيل المقاهي الثقافية وهو (الصالونات الثقافية) التي تتظاهر جميعها بأنها متنفس مهم للمثقفين إلا أننا حينما نغشاها ونرتادها من باب العلم بالشيء لا نجد ما يحرر ربطة عنق الثقافة الرسمية ويجعلها تتبسط أمام الناس، بل إننا نجد في هذه الصالونات الخاصة التي قد تتقاطع مع بعض المقاهي الرسمية أنها لا تألو جهداً في نقد الحداثة وتكميم الأفواه وقمع المرأة وتقديس ما يعرف بالأدب الإسلامي ومحاربة الشعر الحر وكأنه رذيلة، والتهجم على التراث والآثار وكأنها فرية لا بد لنا أن نتطهر منها، بل والخَطْبُ بحبل الفضائل في كل شاردة وواردة وبلا مناسبة وكأن هذه التجمعات هي من قبيل إزجاء الوقت وتحصيل الحاصل من بقايا وجاهة غاربة.

* * *

حوار

الشاعر السوري الكردي حسين حبش:

حينما يكون الشعر قاب قوسين أو أدنى من اللذة

الشاعر السوري الكردي حسين حبش:

حينما يكون الشعر قاب قوسين أو أدنى من اللذة

حاوره: أحمد الدمناتي

شاعر وناقد مغربي

شاعر يكتشف مجهوله بصمت، يتواضع مع مخاطر اللغة كلما هم بتربية قصيدة في عش مخيلته. في التربية ولوج لأنهار الإبداع بدون قارب المغامرة، تصبح الغبطة قاب قوسين أو أدنى من سيرة اللذة، حيث العزلة كهف إيثاكا، والكلمات أجنحة طائر الفنيق، والقصيدة هدهد يخاصم كبرياء بلقيس، والدخول في مناورة الحرب مع شراسة النص يجعل بروميثيوس يعدل عن فكرة سرقة النار، ويكتفي بالحطب المتبقي، ورماد البارحة، عله يكحل عيون العالم التي أصيبت بعمى الألوان، وعدم القدرة على التمييز بين الجلاد والضحية، بين القُنْبُلَةِ والقُبْلَة، بين المروحة والتفاحة، بين وَعْدِ المُجرمِ ومَوْعِدِ العاشقة. ضمن هذه الثنائية الغريبة والرهيبة تتحرك قصيدة الشاعر حسين حبش بثقة طفل عنيد، متورطاً في خطايا مسكونة بمرح طفولةٍ تُرتب

آخر جنونها فوق أرجوحة الطفل الذي كان في عفرين ذات فجر بعيد في الجغرافية، قريب من وريد القلب كالشهقة التي تتأوه من شدة الحنان أو الألم.

في قصيدته قصائد، وفي لغته مسالك، ومِلَلٌ ونِحَلٌ أيضاً. هو حوار يعلن عن نفسه بوصفه فخاً، وكم من فِخَاخٍ صادت الغيم، وهرب المطر سريعاً.

- ماذا يعني لك أن تكون كاتباً، شاعراً الآن في ظل الموجة الرقمية الهائلة التي أصبح العالم نقرة أصبع خفيفة، أو فأرة سوداء أو ملونة تسافر في كل الاتجاهات الدنيا بدون تأشيرة ولا جواز. هل مازلت تحس بطعم الكتابة الشيق والشاق كما آمنت به في أول الأمر؟

* أن أكون كاتباً أو شاعراً وفي ظل أي شيء كان وفي أي مكان، يعني بالدرجة الأولى أن أدفع عربة الحب بعجلتها الذهبية إلى الأمام، إلى المستقبل، إلى الحياة والوجود، إلى قلب الإنسان وروحه التائهة، والانتماء إليه بكل أحزانه وأفراحه ومباهجه وخيباته وانكساراته وهواجسه وقلقه وغموضه وأسراره ووو... وهذا يستدعي أن أقوم في هذه الحالة بسحب تلك الفأرة المعولمة من أذنيها وجعلها خادمة طيعة لزرقة الحبر ولوعة الحرف، لرفعة الشعر وجنونه الشاهق، لبهجة الكتابة وسحرها الذي لا يضاهى، ولجلِّ همومي واهتماماتي الحياتية والإنسانية الأخرى، وذلك من خلال التواصل مع الإنسان أينما كان. بمعنى آخر، أن أسخِّر طيش تلك الفأرة وكل تقنيات الشبكة معها للإبداع والجمال والمعرفة، لا أن تسخرني هي لنزواتها وإحراجاتها الكثيرة.

أما بالنسبة للشق الثاني من السؤال: نعم الكتابة بالنسبة لي ما زالت طازجة ولذيذة، ورغم كل شيء ما زلتُ شغوفاً بها إلى أبعد حد. أي بمعنى أنني ما زلت أرتكبها بنفس الحب والشغف والجنون والحماس والدفء والنزق والطيش

والجمال والتوق والخيال ولهب الأعصاب... إلا أن الذي تغير، هو أن منسوب الأمل قد خفَّ قليلاً وأصبح الألم أكثر غوراً وحدَّة.

– كيف تنظر بعد هذا العمر، إلى ذكرياتك القديمة الأولى مع أول قصيدة كتبتها أو نشرتها.؟

* لا أدري بالضبط، ربما هي كالغبطة الأولى كما فعل الحب الأول. كان فيه الكثير من الفرح والمتعة والثقة بالنفس وربما «التشاوف» على الأصدقاء، وذلك لكون الواحد منا كان يشعر في قرارة نفسه في ذلك الحين بأنه يختلف ويتميز عن أصدقائه ظنّاً منه بأنهم، ينظرون إليه بعين الغيرة والحسد، لأنه استطاع أن يبتكر جنوناً لذيذاً لا يطاله أحداً منهم. لكن عندما أقف الآن على ناصية الكتابة وأنظر إلى تلك الأيام، أقول لنفسي كم كنتَ مراهقاً «أهبلاً»، فبدلاً من سرقة الفاكهة من بساتين الجيران ومشاكسة فتياتهم الجميلات، كنتَ تلاحق سراباً اسمه الشعر!

– هل السفر يعطيك متسعاً أو رغبة في الكتابة.؟

* هو كذلك بالتأكيد، فالسفر يلعب دوراً كبيراً في منح المتعة النفسية والجسدية والروحية... ويبعث على النشاط والحيوية بعد أيام طويلة من الإرهاق والعمل المستمر والروتين الذي يغلف الحياة ويسممها بالبلادة ونفاد الرغبات. فالسفر يمنح فسحات واسعة للإسترخاء والتأمل وتحريك المخيلة نحو الإبداع والكتابة، لما تخزنه من صور جديدة ومتنوعة من الطبيعة ومن البشر بمختلف مشاربهم، بمدنهم الضاجة والصاخبة، بلغاتهم وعاداتهم ومعتقداتهم وثقافاتهم المختلفة والمتنوعة. فعلى سبيل المثال أغلب النصوص التي كتبتها في العام الفائت كانت من نتاج ذاك السفر المحموم بين المدن والغابات والجبال والبحار الأوربية من

جنيف ولوزان إلى كوبنهاغن وأمستردام إلى باريس، ومن الغابة السوداء إلى جبال الألب الشاهقة ومنهما إلى بحر الشمال...

انظر يا صديقي ماذا يقول الشاعر الألماني الفذ راينر ماريا ريلكه بخصوص السفر وأهميته للكتابة والإبداع: «ابتغاء أن ينظم المرء قصيدة واحدة يحتاج إلى أن يرى مدناً كثيرة، وأناساً كثيرين، وأشياء كثيرة. يحتاج إلى أن يتعرف إلى الحيوانات، وطيران الطيور، والإيماءات التي تلوح بها الأزهار الصغيرة وهي تتفتح عند الصباح...».

وكذلك أشار كفافيس في قصيدته الرائعة إيثاكا إلى أهمية السفر وطول الرحلة، لأنها تمنح المعرفة والخبرة والحكمة والمتعة... وبعد ألا ترى معي بأنهما كانا على حق إلى أبعد حد؟

- **ما هو إحساسك بعد الانتهاء من كتابة قصيدة، أو نص...؟**

* إحساس ولادة حقيقية، كولادة تمثال من صخرة، أو ولادة لحن من قيثارة عذبة، أو ولادة طفل مجنون من أمٍّ أكثر جنوناً... فأرى في هذه الحالة بأنني الصخرة والقيثارة وتلك الأم الأكثر جنوناً. أما القصيدة فهي التمثال واللحن والطفل المجنون. نعم، كتابة القصيدة بالنسبة إلي، هي ولادة حقيقية بكل مخاضها وألمها وعذابها ولذتها والسعادة التي تخلفها حال وضعها من المخيلة على بياض الورق...

- **القصيدة امرأة غجرية مهذبة خائنة لجميع المواعيد المرتبة معها، كيف تلسع هذه الخيانة مخيلتك بعد انتظار مخيب للأمل؟**

* ربما هي إمرأة، إمرأة جميلة فحسب. فهي لا تخيب أملي ولا أخيب أملها أنا أيضاً. لا أنتظرها كثيراً،

فإن أتت أرحب بها من كل قلبي، أغوص إلى أعماقها، أدللها وأعانقها من كل بد، ألاعبها من أعلى رأسها إلى أخمص قدميها. وبعدَ أن تصبح كاملة لي، وبعد أن أكون قد أنضجتها تماماً، أضعها مع أخوات لها بين دفتي كتاب وأهديها إلى عشاق، ربما يعشقونها ويتمتعون بعذوبتها واللذة التي يمكن أن تخلفها في أرواحهم وكيانهم...

- عفرين رحم الطفولة، وحنين لا يشيخ أبداً، هي البدء البدائي الأول، ماذا تمثل لك في الإبداع والحياة؟

* كلما عبرت نهر الراين على الجسر الذي يربط بين طرفي المدينة (بون) التي أسكن فيها، أتذكر عفرين وجسرها والنهر المسمى باسمها. وكلما كتبت قصيدة عنها، أراني لا شعورياً أقارنها بعفرين، ربما للتشابه الكبير بينهما، وكلاهما تمثلان لي الحياة والابداع. لكن تبقى عفرين هي الأصل والجذر والمنبع، وهي مسقط الرأس والقلب والقصيدة.

- هل يصبح المنفى محرضاً على الكتابة؟

* في بداية المنفى يكون الوضع كارثياً. حيث يعاني المبدع من الانكسار والخسران والتمزق والعجز والألم والاحباط والعزلة والخذلان وعدم التأقلم مع المحيط بسهولة، سواء مع البشر أو اللغة أو المجتمع أو نمط الحياة الجديدة والمغايرة. يكون عقله وخياله وروحه وكل تفكيره مركزاً على الماضي والذكريات، على العائلة والأهل والأصدقاء، على الأرض والبشر والحجر وعالمه الذي تركه هناك. فيشعر بعجز شامل يكبح جماح إرادته، إرادة الحياة والكتابة والإبداع... يودُّ في لحظة ما تحطيم كل شيء من حوله، لكنه يدرك بأنه لا يستطيع إلا تحطيم نفسه فقط، وأنا لم أكن استثناء من هذه الأقدار الهوجاء. لكن

مع مرور الزمن يتأنسن هذا المنفى رويداً رويداً في داخله، وتتحول كل تلك الصدمات والخيبات التي تلقاها إلى حيوية وطاقة محرضة تدفعه نحو الكتابة والقراءة بجنون للتعويض عن كل ما فاته سابقاً. فتصبح الكتابة وطنه البديل، ولا يرى نفسه إلا في إبداعه ولغته وكلماته، بعد أن يكون قد تعلم وأدرك وخبر أشياء كثيرة لا غنى له عنها.

- **في القصيدة الطويلة تجد الذات الشاعرة متعتها الشاسعة، وهي تسافر في كل خلايا الروح، وفلوات النص المشرع على المتعة والدهشة، وفي قصائد الومضة أو قصائد الهايكو اليابانية، نحس ببرق الخيال يمطر نصاً قصيراً ويمضي لحال عزلته، تاركاً للقارئ تكملة بقية الحلم مع سهرة الكتابة. أيهما الأقرب لنفسك القصيدة الطويلة، أم قصائد الومضة ولماذا؟**

* أكتب الاثنتين معاً، لكنني أنحاز أكثر إلى كتابة النصوص والقصائد الطويلة والمركبة وذات بعد ميتافيزيقي ونفس طويل، والتي تزعج القارئ أحياناً لتشعبها وأوجهها المتعددة التي تحمل في طياتها أكثر من إحتمال ومعنى. وأجد نفسي في النصوص الطويلة أكثر لأنها تتوائم مع مزاجي وأعماقي المعقدة والمتشابكة والمضطربة دوماً كبركان. وعلاوة على ذلك أستطيع من خلال تلك النصوص الطويلة أن أضع كل خبراتي وقدراتي الكتابية والحياتية على المحك، محك الأسئلة وحيرتها، محك القلق والشك والخيال المتقد دوماً، محك الكتابة وأضطرام الكلمات، محك الذات مع العالم... وهذا ما لم تستطع القيام به القصيدة القصيرة أو الومضة الشعرية، أو الهايكو أو سميها ما شئت. لكن كل هذا لا يعني أنني لا أكتبها ولا أستلذ بكتابتها، قطعاً لا.

بكل الأحوال، الحالة الشعرية هي التي تفرض شروطها وقوانينها على المبدع، وهي التي تحدد إلى أي إتجاه ستميل وتتجه به، وليس العكس.

– الطفولة من الينابيع الشعرية الملهمة في الكتابة، ماذا أعطتك الطفولة، وأنت تقاوم لحظة بناء القصيدة في ليل المجهول؟

* ربما أحاول أن أتملص من حين لآخر من ذلك الطفل.. اللاطفل الذي كنت أنا، وما أعنيه باللاطفل تحديداً هي تلك الطفولة الخشنة والقاسية التي عشتها. حيث لا ألعاب تشبه الألعاب ولا حياة تشبه حياة الأطفال ولا طراوة تشبه طراوة الطفولة، إلا البراءة فلم تغادره أبداً حتى في شقاواته الخطيرة والشريرة والمؤلمة دوماً. والآن كلما حاولتُ الهرب أو التملص من ذلك الطفل، أراه يأبى مغادرتي، يطل برأسه المغبر من ثنايا لا وعيي، متسللاً إلي وإلى قصيدتي فلا أتمالك نفسي، أركض إليه وأعانقه، ثم أفسح له مكاناً لائقاً على خارطة القلب والكتابة.

ربما حين أكتب الآن عن طفليّ، أعوض من خلالهما عن فقدان ذلك الطفل الذي كنته، بخساراته التي لم تكن تعد ولا تحصى، والتي لا تُنتسى أبداً.

– هل الشعر مقاومة حقيقية لتكلس الذاكرة وصدأ الذكريات، أم هو الحفر في خرائط شهقة الروح عن كنز مفقود؟

* هو الاثنتين معاً. فالشعر يُبقي جذوة الذاكرة متقدة دوماً، لتتدفق منها الذكريات بمرها وحلاوتها، بحزنها وفرحها، بضعفها وقوتها. لذلك فهو يقف ضد الترهل والتكلس والجفاف والنسيان الذي قد يصيب تلك الذكراة، فيرمم شقوقها وتصدعاتها، ويمنحها ألقاً لا يشيخ أبداً. فالشعر ينكأ الجروح ويداويها في ذات الوقت... وبمبضعه الرهيف يغوص عميقاً إلى الأعماق السحيقة للإنسان، فيشفيه من القروح والدمامل والميكروبات التي تفتك بروحه وبتلك الأعماق التي لا يدرك مكنونها جيداً.

كتبتُ مرةً ما معناه: ليقينٍ ما، الشعر يشفي العاهات. أحقاً أنه يشفي العاهات؟ أرى ذلك كاليقين!

- **توظيف التراث والأساطير وثقافات الشعوب يغني متخيلات القصيدة ويعطيها شساعة في الرؤية والكتابة، هل استفادت قصيدتك من هذه المكونات الأساسية؟**

* أستطيع أن أؤكد بأن قصيدتي تستفيد أحياناً من التراث والأساطير والخرافات وثقافات الشعوب بشكل عام، ومن التراث والأساطير والثقافة الكردية بشكل خاص، فمن الأخيرة أكثر، لأنها أقرب إليَّ من غيرها. فإذا كان مزاج القصيدة حين كتابتها يميل إلى الاغتراف من التراث ومن تلك الأساطير والخرافات والثقافات، أدعها تجري بسلاسة في عروق القصيدة ولا أتدخل كثيراً، لكن بشرط أن تخدم شعرية القصيدة وسلاستها، وتصبح جزءاً من نسيجها وتكوينها، لا أن تصبح عامل كبح وعرقلة لإنسيابها ونموها الطبيعي. أي أن لا تتسيد على القصيدة وعلى رهافتها ولذتها ودهشتها الطازجة، وأن تصبح عامل قوة وتناغم لها، لا عامل هزال وتنافر. أحاول أن أحقق هذا التوازن وهذه المعادلة الصعبة بقدر الإمكان.

- **في قصيدة (شهوة المصابيح أو هواجس رجل سكران) تقول: /الشاعر يعيش بعقلين أفضلهما معتل بالجنون/. في تاريخ الثقافة العالمية كل المبدعين والخلاقين الكبار كانوا مجانين بالقوة والفعل، فالجنون سر الكتابة، وكل عقلانية مفرطة تحجز للقصيدة سريراً بمستشفى الأمراض النفسية. ما رأيك خصوصاً أن الجنون والقصيدة وجهان لدهشة أبدية؟**

* أولاً أن (شهوة المصابيح أو هواجس رجل سكران) لم أنشرها كقصيدة بل كشذرات مكثفة وقصيرة تحت عنوان واحد. وكنت قبل سنوات نشرت

شيئاً يشابهها وبنفس العنوان، ويسعدني أنك قرأتها كقصيدة. لكن هذا ليس موضوعنا في السؤال. نعم، فالجنون ملح الإبداع، وهو الذي يتبله ويعطيه نكهةً ومذاقاً مختلفين. والجنون الذي عنيته ليس ذلك الجنون الذي يودي بكل ملاكات العقل والروح والجسد. بل ذلك الجنون الذي يرطب خشب العقل، ويحرر الطاقات الكامنة في أعماق الإنسان وخفايا لا شعوره الغامضة. أي ذلك الجنون الذي يتماهى مع العبقرية ويخترق المألوف ويمقت الروتين والبلادة. نعم كل الخلاقين الكبار كانوا مجانين بشكل أو بآخر، وكل عقلانية مفرطة لا تحجز للقصيدة سريراً في مستشفى الأمراض النفسية كما أشرتَ، بل تحجز لها كفناً وتابوت. إذن الجنون هو إكسير الشعر وينبوع الابداع وعصارته الطازجة، لولاه لما كانت للحيرة والدهشة والمفاجأة الحقيقية معنىً يذكر.

- الكتابة ضرب من (الصلاة) كما يقول كافكا، كيف تنظر للكتابة في علاقتها بالذات، بالعالم، بالطفولة، بالحب، بمكان الولادة، بالمرأة، بالغربة...؟

* نعم، الكتابة هي حقاً ضرب من الصلاة، وكم كان كافكا محقاً بقوله هذا، فالمرء حين يكون على سجادة الصلاة لا يمكنه إلا أن يكون صادقاً وحقيقياً، وكذلك الكاتب حين يكون على سجادة الكتابة لا يمكنه أيضاً إلا أن يكون صادقاً وحقيقياً مع نفسه ومع قلمه وخياله ومع ما يمور في أعماقه. فالكتابة هي صلاتي ومرضي وهي التي تعيدني إلى الطفولة وتحدد علاقتي بذاتي وبالعالم والوجود، وهي التي ترطب آلام الغربة والفراق والغياب، وهي التي تجعلني أنظر بعمق إلى وطني وأحبه كما يحلو لي وبمنتهى الحرية، وهي التي تهدئ من اضطراباتي وقلقي وجنوني الذي لا يحمد عقابه أحياناً، وهي التي تجعل لهب الحب في أعماقي متقداً دائماً وأبداً.

- ماذا تعني تلك الكلمات والأسماء الآتية؟

يانيس ريتسوس: إن وضعته في كفة الميزان مع كل الآلهة اليونانية بما فيهم الكبير زيوس، فكفته ستكون راجحة.

كفافيس: علّمنا أن نتسع كالبحر في أضيق الأمكنة، وأن الرحلة إلى إيثاكا متعبة جداً، لكنها جميلة وممتعة، وأننا مهما سجلنا غيابنا فحنينا إلى المكان الأول. هو شاعر شاهقٌ بطبيعة حال.

هولدرين: أليس هو القائل في آخر سطر من قصيدة له بعنوان ذكرى أو تذكار؟

Was bleibet aber، stiften die Dichter

وترجمتها: لكن ما يبقى، يؤسسه الشعراء. وهو القائل أيضاً في قصيدة أخرى بعنوان الهجرة: أحرار كالسنونو هم الشعراء. وفي قصيدة أخرى بعنوان بونابرت يقول: أدعية مقدسة هم الشعراء.

وبعد كل هذا، أليس جميلاً أن ننقش اسمه على تاج الشعر إلى الأبد؟.

نيتشه: عبقرية لا تتكرر أبداً. وهو الفيلسوف الوحيد الذي قطع الشعرة التي تفصل بين العبقرية والجنون، وكذلك بين الشعر والفلسفة، وهذه مأثرته الكبرى. وهو الوحيد الذي أعود إليه دوماً دون كلل ولا ملل في ليالي الغربة الحالكة.

لوركا: منذ مقتله وإلى اليوم، والشعر الاسباني يعاني من يتمٍ ما.

شيركو بيكس: شاعر كبير، عَبَرَ «مضيق الفراشات» بجمال قلّ نظيره، واضعاً الشعر الكردي على قمة الشعر العالمي.

فروخ فرخزاد: هي الأمُّ الحقيقية للشعر الفارسي على امتداد القرن العشرين. أليست هي القائلة بأن الشعر عشيقها؟ إذن كيف لنا أن لا نهيم بها وبعشقها؟

محمود درويش: إنه فاكهة الشعر بإمتياز، وغيابه كان فجيعة كبرى للشعر العربي من الماء إلى الماء. وما يؤسف له حقاً هذا التقاتل الفاضح على ميراثه. إنه يوسف يا أبي!

بلند الحيدري: الكردي الذي شقَّ بطن اللغة العربية، وأخرج منه خاتم الذهب الضائع في أربعينيات القرن الماضي.

غوته: هو الشاعر الكبير، العاشق الكبير، الكاتب الكبير، الفيلسوف الكبير، الحكيم الكبير والألماني الأكبر الذي مدَّ جسور المحبة والتسامح والألفة والوئام بين الغرب والشرق. أليس هو صاحب الكتاب اللذيذ «الديوان الشرقي الغربي»، الديوان الخالد أبداً؟

بدر شاكر السياب: من جيكور النائية إلى رحاب العالم العربي، حلَّق بطائر الشعر عالياً، عالياً. هو بدرٌ، قمرٌ للشعر، لا مثيل له.

أوكتافيو باث: هو نهر الشعر المكسيكي، الذي روى بتدفقه وهديره الساحر كل بساتين الشعر في العالم.

فان كوخ: مجرة ألوان هائلة. ما أن تطأ قدماك الأراضية المنخفضة (هولندا) حتى تشعر في العمق بأن فان كوخ ما زال يحمل ريشته ويرسمها بطيشه وجنونه العظيم.

بيكاسو: هذا الملوِّن الكبير، هل هناك أحداً لا يعرفه ولا يقدره؟ قبل أيام كنا أنا وابني الصغير الذي لم يتجاوز الخامسة من عمره بعد عند طبيب العيون وكانت الغرنيكا معلقة على الحائط. سأل الطبيب إبني مازحاً من صاحب هذه اللوحة؟ أجابه على الفور بيكاسو! إذاً إنه بيكاسو الساحر والعجيب، من لا يعرفه؟

سركون بولص: العراقي، الأشوري الذي أخلص للشعر إلى حدوده القصوى، وهذا كافٍ ليكون مكانه بين الخالدين.

كافكا: الوحيد الذي أدرك خيبات زمانه وغاص فيها بفهم وعمق نادرين. ربما هو الناثر الوحيد الذي يشفي غليلي.

ليوناردو دافنشي: الرسام، العالم، المخترع، الفلكي... ألم تكن كل هذه الأوصاف مجتمعة فيه معاً، ماذا يمكنني أن أضيفَ أكثر؟

بابلونيرودا: هو «النشيد الشامل» للشعر العالمي.

عمر الخيام: صاحب الرباعيات العظيمة، والبيت التالي من تلك الرباعيات لا يفارق ذهني:

علام تشقى في سبيل الألم / ما كنت تدري أنك ابن العدم

ناظم حكمت: التركي الذي أخلص للشعر والايديولوجيا معاً، واضعاً خيطاً رفيعاً بينهما!

السفر: شغف النظر ومتعة الخيال والرغبة في الكشف والمعرفة...

الطفولة: براءة مطلقة. كم نحن بحاجة إليها حتى، ولو بعد فوات العكاكيز كلها.

الليل: فحمٌ نُنضج عليه أحلامنا، ونفضح مناماتنا المكبوتة.

القصيدة: قارب لأوج الكلمات.

المرأة: ماء الخلود وإكسير الحياة.

البحر: امتحان المراكب لأقدارها، والأسماك لشريعتها...

الصداقة: رئة الحياة.

الجنون: نقاء الشعر.

التسكع: هو المغناطيس الذي يجذب المجانين والمهووسين والشعراء...

بودلير: هو لهبُ الشعر المتقد، لا يخبو ولا ينطفئ أبداً، وشروره يانعة دوماً.

رامبو: هو الولد الذي أرْقَصَ العالم على إصبعه، وما زالَ العالم يدوخ من الثمالة كلما ذُكِرَ اسمه.

الكبرياء: توأم الإنسان. تعالوا جميعاً لنتكاتف لأجله، حتى لا نفقده في هذا الزمن الكابي.

الحقيقة: خرافة!

قصيدة الهايكو: نبضةُ قلبٍ صغيرة، لكنها قادرة على إحتواء الكون.

نزار قباني: شاعر سوري، لا أنحاز إلى قصائده المدللة كثيراً!

سلفادور دالي: عبقريٌّ كبير، سيِّد الألوان بلا منازع، تنقط العجائب من مسامات أصابعه ومن شاربيه المفتولين. مرةً كنت في متحف الملكة صوفيا للفن الحديث في مدريد، فوجدته يتفوق على كل أقرانه هناك.

الوطـن: بضعة أشياء نحبها، ونضحي لأجلها إن اقتضى الأمر.

الـشعر: العبقرية التي ابتدعها الإنسان في تأمله، في جنونه، في تفكيره، في مجهوله وفي أسئلته التي لا تنتهي، وبذلك يكون ضمير العالم وجذره النقي.

العـزلة: ركنٌ قصيٌّ مزدحمٌ بالأفكار والعجائب والرؤى. إنها جزيرة قصية للمولعين والمهووسين بالابداع...

الحريـة: حلم باهظ وثمين، وثمنه أبهظ وأثمن.

المقهـى: رصيفٌ، طاولة وفنجان قهوة وشاعر مجنون يتمتع بالنظر إلى سيقان النادلات.

الأم: لا وصف لها، فهي أغلى وأبهى وأعلى وأجمل من كل وصف.

مكانتها بمكانة الملائكة، وربما أعلى.

* * *

ذائقة

شوكت نبيل المصري

دهشة الجسد وهوامش التكوين

قراءة في سيرة محمد عفيفي مطر الذاتية

شوكت نبيل المصري
مصر
شاعر وأكاديمي

«إن المرءَ ليطالِعُ ماضي حياتِهِ مثلما يُطالِعُ كتاباً قد مُزِّقت بعضَ صفحاتِهِ وأُتلِفَ منها الكثير»

جورج مور

إن تناول كتابة أدبية ما بالدرس والتحليل يعدُّ فعلاً استرجاعيا بالمقام الأول، إذ يفرض ذلك التناول بدايةً الوقوف على المنطلقات المعرفية والاجتماعية والفكرية التي سبقت ثم زامنت هذه الكتابة، بينما يفترض نهايةً استخلاص مجموعةٍ من القيم الفنية والنواتج الإبداعية والجمالية التي أسفرت عنها تلك الكتابة

والتي منحتها بالأساس صفة الأدبية مميزةً لها عن سائر النقوش والكتابات التي يزدحم بها فضاء هذا العالم المتسع .

ولعل تناول مفردات أي كتابة أدبية تناولاً دلالياً يفترض بادئ ذي بدء الوقوف على ذلك النسق اللغوي الذيً تشكِّلُه دوالها بهدف الانتهاء إلى ما يمكن أن يدشنه ذلك النسق من خصوصية دلالية وجمالية، ولكن تلك المسافة الدلالية القائمة بين النسق اللغوي والتحقق الجماليً ليست شاغرةً من حركة ذاتٍ مبدعة تلقي بظلالها على امتداد هذه المسافة بكل ما تحمله تلك الذات من مرجعيات أيديولوجية ومعرفية ، بينما ترتفع قامة تلك الذات في فضاء (يحيط بالمسافةً السالفة) يفرضه سياقٌ اجتماعي ومعرفيّ لواقع هو العالم ، محاولةً فرض رؤيتها وتصوراتها الخاصة تجاه موجوداته وموضوعاته ومفاهيمه وأنساقه المختلفة.

ولا تقتصر حركة الذات المبدعة (داخل تلك المسافة النصيّة) على تشكيل رؤيةٍ خاصة للعالم يحققها النص ، ولكن فاعلية الذات وحركتها تعدُّ معطىً قبل نصيّ بالأساس ، إذ منوطٌ بتلك الذات وحدها تحديد وجهتها الفنية والأسلوبية والنوعية الراغبة في الانخراط فيها نصاً . ورغم انفراد كل ذاتٍ مبدعة بأسلوب خاص في التعامل مع اللغة عبر تفعيل نسق خاص من العلاماتً يستمد شرعيته مما تمنحه له تلك الذات من مركزيةٍ وقدرةٍ على التجاوز والتدليل الحر ؛ فإن ذلك النسق مشروط بتحقيق درجةٍ من الموالفة بين ما تبتغي الذات التعبير عنه نصا (موضوع النص) وما توظفه من مفردات ودوال وأساليب فنية مكونة لبناء ذلك النص (مادته)، حتى وإن كانت تلك الموالفة تستهدف بالأساس منافرة الحضور المباشر للموضوع كما هو الحال داخل اللغة الشعرية في صورتها القصوى.

وهنا تحديداً تتبدى خصوصية العلاقة المستمرة والمتنوعة بين الذات والنوع الأدبي ، تلك العلاقة التي تتميز بالسيرورة والصيرورة في آنٍ واحد ،

والتي جعلت من هذه الأنواع الأدبية مبحثاً رئيساً من مباحث نظرية الأدب . ولكن التساؤل الذي نعتقد ضرورة تدشينه هنا هو (ما الذي جعل معظم كتّاب نظرية الأدب يوجّهون جُلّ حديثهم عن البعد الاجتماعي للأنواع دونما التفاتٍ منهجيٍّ منظَّم لدور الذات المبدعة في تحقيق تلك النوعية ؟!).

إن النوع الأدبي معطى قبل نصي بالفعل ، أي أنه موجود كمجموعة من التقنيات الفنية الثابتة ؛ لعله بالفعل كذلك ولكن بالنسبة للقارئ والناقد ، أما بالنسبة للذات المبدعة فإن هذا المعطى يظل تجريداً خالصاً مطروحاً لإمكانية التجريب غير المحدود بل غير المحدد سلفاً ، إلا حينما تبدأ الذات في الإلمام بمفردات موضوعها ؛ لتتخير له نسقاً أسلوبياً وتقنياً يمكنه حمل هذه الدوال إلى مدلولاتها المبتغاة ، بينما نجد ذلك النسق يحقق في النهاية نوعاً أدبياً بعينه.

وقد آثرنا بالفعل إثارة هذه النقاط المتعددة –دونما تفصيلٍ فيها– قبل أن نسترسل في موضوع هذه الدراسة ؛ وذلك لما يفرضه موضوعها من خصوصية في جوانب متعددة ، فنحن بصدد التعرض لدراسة شاعر عربي له منجزٌ إبداعي لا تُنكَرُ فرادته وتميزه ، شاعرٌ يرى في الشعر قيمةً يزكي جوهريتها أن تتدثر دائماً بالغموض الجليل. ولكن هذا التعرض يستهدف قراءة هذا الشاعر في كتابةٍ نوعية خاصة على مستويين: أولهما أنها كتابةٌ نثرية لشاعر ، وكأننا أمام جملةٍ اعتراضية واحدة ووحيدة في سياقٍ كتابيّ لا محدود التتابع ، وثانيهما أنها كتابةٌ تندرجُ تحت ما يُسمى بفن السيرة الذاتية والذي يمتلك من الخصوصيات الفنية ما يميزه عن غيره من أنواع النثر الفني. كما أن الدراسة آثرت إلقاء الضوء على زاويةٍ أكثر خصوصية في هذه السيرة الذاتية ، إذ عمدت إلى مقاربة مدلول الجسد داخل تلك السيرة الذاتية ، محاولةً تتبع تجلياته الدلالية المختلفة بوصفه علامةً نصيّة تمتلك أبعادها الخاصة التي يمكنها أن تَمنَح سياقاً تأويلياً يكشف عن مكونات الذات

وبنائها النفسي والاجتماعي والفلسفليّ ورؤيتها للعالم الخارجي بكل ما يحمله ذلك العالم من موجوداتٍ وموضوعاتٍ ومفاهيم.

وفن السيرة الذاتية كأحد الأنواع النثرية يمتلك وضعيةً خاصة ومتميزة داخل المنجز الإبداعي الإنساني على وجه العموم، فتاريخ الأدب العربي والغربي يقدمان لنا – على حد سواء – نصوصاً وأعمال وكتابات متميزة في مدار هذا النوع النثري. فمن «لطائف المنن» للإمام الشعراني، و«الاعتبار» لأسامة بن منقذ، و«اعترافات القديس أوغسطين» إلى «أنا» العقاد، و«الأيام» لطه حُسَين، و«الشعر والحقيقة» لجوته، و«ترجمات» جورج مور وجابرييل مارسيل وهيجل، ومن كلّ هؤلاء إلى غيرهم في نصوص وأعمال أدبية قادمة تظل السيرة أو الترجمة الذاتية تتمتع بخصوصيةٍ ما عن كافة الأنواع والنصوص الأدبية، ولعل ما يمنحها تلك الخصوصية هي مادة موضوعها بالأساس؛ إذ هي محاولةٌ لاستعادة الماضي بوقائعه وأحداثه أو لنقل إعادة إحياء الماضي واجترار ذاكرته، لكن ذلك الاجترار وتلك الاستعادة قوامهما وعيٌ أكثر اكتمالاً ورؤيةٌ أكثر شمولية. ولعل الشائك في هذا الأمر أن هذه الكتابة تتجاذبها قوتان مركزيتان: إحداهما قوةٌ جاذبة وهي الصدق المحض (حيث نقل أحداث الواقع كما حدثت) والأخرى قوةٌ طاردة وهي الصدق الفني (إذ نحن أمام عملٍ أدبي يعتمد المجاز التعبيري بالأساس)، ومن هنا تتجلى القدرة الإبداعية لكاتب السيرة الذاتية؛ إذ يستهدف في نصه التوسط الدائم بينهما، متخذاً نقطةً مركزيةً لا تستسلم لإحداهما، نقطةٌ وسيطةٌ قائمة بين الحقيقة المجردة والخيال المُطْلَق.

وقد قدّم لنا الدكتور يحي عبد الدايم في كتابه «الترجمة الذاتية»(1) رصداً شبه وافٍ للعناصر الفنية التي يجب أن تشتمل عليها الكتابة الأدبية للسيرة الذاتية، وقد خَلُصنا منها إلى مجموعةٍ من النقاط التي تُجمِلُ هذه العناصر الفنية نوردها فيما يلي:

- « درة كاتب السيرة على اعتماد بناء مرسوم واضح ، يراعي فيه ترتيب الأحداث والمواقف والشخصيات ترتيباً (غيرَ مشروطٍ بالزمنية) يحدده هو بحسب رؤيته لتلك الأحداث والمواقف.
- تحديد الغاية التي يهدف إليها الكاتب بتخيُّر الوقائع وانتقاء الأحداث ، دونما اعتمادٍ تام على الإغراق في الخيال أو الاسترسال في تشكيل الصور المعقدة في رصد تلك الوقائع ؛ بقدر الاعتماد على المعاناة في تذكُّر الحقائق كما رآها هو وتحقيق وجهة نظرٍ خاصة تجاهها.
- تغليب الطابع الرمزي في سرد الأحداث والذكريات ، بحيث يسمح هذا الطابع الترميزي بتحقيق التوسّط التام بين الأدبي والواقعي.
- الدقة في تصوير الصراع الذي يكشف عن أثر الأحداث والوقائع على مكونات الذات النفسية والشعورية والفكرية ، مع مراعاة التدرج في رصد التحولات الناتجة عنها والتي أسهمت في توسيع بنية إدراك الذات وتشكيل وعيها.
- الاتساق في صياغة العبارات وبناء الأسلوب وتخيُّر المفردات ؛ بهدف تحقيق رؤية شبه موضوعية تجاه القضايا والأحداث لا تفتقر في مجملها إلى الطابع الجمالي والتأثيري الذي يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص الكتابية(2).

وإذا كان ناقدٌ مثل «رولان بارت» يرى في الكتابة «هدماً لكل صوت، وأنها السواد والبياض الذي تتوه فيه كلُّ هويةٍ بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب»(3)، فإن هذه الرؤية لا يمكن تطبيقها كليا على كافّة النصوص الأدبية ، وبخاصةٍ فن السيرة الذاتية لأن موضوعها يفترض بالأساس وفي المقام الأول استدعاء ذات مؤلفها لتهيمن على فضاء النص ، كما أنها ترتكز في بناء ذلك الموضوع على ما يمكن أن تستحضره ذاكرته من مخزونٍ خاص، بكل ما تعنيه تلك الخصوصية من تبعية كاملة، إذ الذات وحدها مرجعٌ أمثل ومناط وحيد لذلك الواقع بمفرداته

وموضوعاته. وما تَمَيُّزُ ذلك الواقع وفرادته ومواقف الذات منه إلا مسوِّغات لتحقيق ناتج إبداعي هي نَصّ السيرة الذاتية في النهاية. ولذلك تُعَدُّ كتابة السيرة الذاتية «فنَ الذاكرة الأول؛ لأنها الفن الذي تجتلي فيه الأنا حياتها، مسترجعةً هذه الحياة في امتدادها الدال، وذلك من منظور لحظةٍ حاسمة من لحظات التحوّل الحديّ في عمر هذه الأنا»(4).

ومن هنا تتبدى السيرة الذاتية لحظة حضورٍ خاص لإدراك الذات ، إذ تقف بوعيها الآني الأكثر تماسكاً وتطوراً في مواجهة الوعي الماضي (بكل ما يختزله من مواقف وأحداث)، أو لنسمّها حالةٌ من الوعي بالوعي تقدّم فيها الذات تأكيداً على قدرة إدراكها على استعادة التوازن تجاه قضايا الماضي وأحداثه ووقائعه التي درجت فيها ومعها وأثنائها تلك الذات. ولعل أثر ذلك الاستحضار لا يتوقف عند حد تدشين رؤية خاصة للماضي فحسب بل يمتد ليطال الحاضر، مؤكدا قدرةَ الذات على المساءلة المستمرة لكل شيء وبالتالي حضورها الفاعل الذي يضع العالم دائماً موضع المساءلة والتأمل الدقيق. فما وقائع الحاضر إلا ناتجٌ لما سَمَح له الماضي بالتحقق ، وما المستقبل إلا قدرة الحاضر على الامتداد بنواتج وقائعه وأحداثه خارج حدود المكان والزمان الآنيين. أو كما يقول إدوارد سعيد: «إن استثارة الماضي هي من بين أكثر الاستخطاطيات شيوعاً في تأويلات الحاضر، وما ينفح هذه الاستخطاطيات بالحياة ليس الخلاف على ما حدث في الماضي، وما كانه الماضي فحسب ؛ بل هو اللايقين مما إذا كان هذا الماضي فعلا منتهياً ومُختَتَماً، أم كان ما يزال مستمراً لكن في أشكال قد تكون مختلفة»(5).

ونحن إذ نقترب من سيرة ذاتية لشاعر له مشروعه الشعريّ المتميز كمحمد عفيفي مطر ، ونحاول من خلال هذه السيرة تبصّر مفردات الإدراك التي شكلتها الأنا عن الجسد في مراحل تكوّن الوعي الأولى ، والتي أسهمت (أيْ المفردات)

في تشكيل ذلك الوعي في شكلٍ من أشكال التأثير والتأثّر المتبادلين، لنهدفُ إلى إعادة الكشف عن تأسيسات ذلك الإدراك وقراءة آليات ذلك الوعي . وكأننا ننظر إلى صورةٍ فوتوغرافية من ألبوم الماضي (كتلك التي تصدرت صفحة غلاف هذه السيرة الذاتية لعفيفي مطر وهو لم يدخل في سن العشرين بعد)(6)، وكلما نظرنا إليها وجدنا أنفسنا باحثين فيها عن تلك الملامح التي يطالعنا بها وجهُ رجلٍ نعرفه قد شارف عمره على السبعين(7)، ولسنا نُعنى فقط بذلك التغير الذي خلّفه عامل الزمن في الملامح المباشرة لذلك الوجه ، بل الذي يشغلنا بالأساس ذلك البحث المضني عن تلك المساحات الفارغة بل الشاسعة التي كانت على ذلك الوجه الفتيّ، وكيف ملأت السنون أُفُقَهُ عذاباتٍ وفرحاً وتساؤلات مُرّة، كيف تعاقبت عليه الوقائع وتركت آثارها الدامية خطوطاً وتعاريج وتقطيبات دهشة وكهولة ترقُّب، بل كيف احتمل ذلك الأنف البارز أثراً دامياً بعد عامه الستين ليصبح شاهداً على كلّ رفضٍ حر في زمن الخنوع الوبيء(8)، وكيف استعرت نظرة تلك العينين الهادئتين لتصبحا جمرتا رؤية تلمعان برغم ذلك الظلامٍ الدامس فتفضحان العالم وتنيران العقل.

إننا إذ نقرأ بالفعل تلك السيرة الذاتية لمطر لتُطالعنا تلك البدايات المختَلَطة، والتي يتقاطع فيها وعي الأنا الخاص بوعي جمعي أكثر اتساعاً، حيث تجابه الأنا الفردية عالماً خارجياً له مفرداته ومفاهيمه المعقّدة التشابك. ورغم أن الفرد ما هو إلا عضوٌ في جماعةٍ إنسانية لها توجهاتها الفكرية وانتماءاتها العقائدية وطقوسها الاجتماعية التي تميّزها عن غيرها من الجماعات الإنسانية الأخرى ؛ إلا أن الذات المبدعة تتميز دائماً بحساسية خاصة تدفعها دائماً لبناء أيديولوجيتها الخاصة والنابعة من خصوصية رؤيتها وطبيعة تكوينها المعقّد المستنفَرِ دائماً لاتخاذ موقفٍ ما والرافض للخضوع والدخول في نسقٍ اعتيادي دونما تمحيص

لأبعاد ذلك النسق قبل الانخراط فيه أو الخروج عليه. ولعل أولى القضايا التي تشغل الأنا – كلّ أنا – هي قضية الوجود ، سواءً في كنهه أو طبيعة تكوينه أو سرّ استمراريته أو العلاقات التي تحققها الموجودات داخله أو حركة الأنوات فيه وما تُنْتِجه هذه الحركة من تأثُّرٍ به وتأثيرٍ فيه.

ولأن قضية الوجود هي التجربة الحقيقية التي تنخرط فيها الأنا محققةً علاقةً حميمةً بعالمها الذي يقاسمها الوجود ، فالجسد الإنساني وحده هو الذي يستطيع الكشف عن مفردات هذه العلاقة وطبيعتها ونواتجها ، « فالجسد الإنساني في كينونته الحقيقية ليس مجرّد حامل لصيغة وجود الذات في العالم بل هو فاعلها الأصيل ، وهو باعتباره مكاناً لتفرّد الذات وإثباتاً مادياً لوجودها الفاعل يُعَدُّ محاولةً لصياغة تلك الذات ، ومساحةً لعرض هويتها والاعتراف بها . إن الجسد هو الذات في امتدادها وتمركزها، هو قدرتها على الاستيعاب وتوليد التفسيرات والاتجاهات وتغيير القِيَمِ أو إعادة تثبيتها ، ونحن إذ نقرأ ذلك الجسد فإننا نقرأ تلك الذات لغةً ومعرفةً وعلاقات وتراثاً وماضياً ومستقبلاً ، لأن الجسد هو العلامة والنصّ في آنٍ واحد»(9).

من هذا المنطلق المعرفيّ لوجود الجسد وعلاقته بالذات كان تخيّرنا لموضوع هذه الدراسة والذي يعبّر عنه عنوانها «دهشة الجسد وهوامش التكوين»، والذي نتعرض فيه للسيرة الذاتية التي تخيّر لها كاتبها الشاعر محمد عفيفي مطر عنواناً أشد دلالية على محتواها وهو «**أوائل زيارات الدهشة هوامش التكوين**»، ولعل انتقاء المرحلة التي قصد كاتبنا إلى تأريخها داخل نصه لم يأت وليد الصدفة ، ولا لمجرد تعمّد مراعاة المراحل العمريّة وتسلسلها في الترجمة الذاتية. ولكن ذلك الاختيار معزوٌ إلى نظرةٍ خاصة يحملها الكاتب تجاه تلك المرحلة، فلعله يستشعر حنيناً ما نحوها إذ هي **الأولية** التي تذكره بالبراءة الأولى في كل شيء حتى في

الدهشة، أو لعل لها أثراً في نفسه لم تفلح السنون في النيل منه إذ ارتبطت أحداثها **بالتكوين** الإدراكي للذات ؛ مما نقش داخل الذات صورةً خاصة لهذا العالم تتأبى على المحو ، أو لعل دورها في توجيه حركته في مراحله العمريّة الأخرى قد جعل ذاته مدينةً لتلك المرحلة بالقوة الدافعة التي ولّدت الحركة في المراحل اللاحقة ، هذه الحركة التي أنتجت هي الأخرى قدرةً على تفكيك تعقيد هذا العالم وتفسير غموضه.

ولذلك تبدّت هذه القوةُ إليه كمرجع تأويلي يُناطُ به تفسير الغامض وتفكيك المشتبِك عبر الارتداد بالوعي إلى تَحصيناته الأولى ليتمترس مواجها حاضره المُلغِز ، قوةٌ تحقق في ارتباطها بالوعي وظيفةً تتشابه مع تلكم الوظيفة التي تحققها **الهوامش** في ارتباطها بالنص الذي تسكُنُه ، إنها تسكنُهُ وتصنَعُهُ في الوقت ذاته ، وأيّ انتفاء لأحدهما يحمل تحطيما للآخر . ورغم مركزية المتن وثانوية الهوامش ؛ إلا أنّ الأول دائماً ما يحتجُّ بالثاني ، ليس فقط في كل مالا يرغبُ في إبرازه داخل السياق الأساسي ؛ ولكن حتى فيما يعجز عن احتواءه أو التعبير عنه.

وانطلاقاً من مقولتنا السالفة عن الجسد وعلاقته بالأنا ؛ يمكننا القول إن قراءة صورة الجسد الإنساني المتشكِّلة في مجال إدراك الأنا (نصاً) لا تُمدُّنا فقط بتصورات عن الذوات التي تقاسم تلك الأنا عالمها وواقعها، لكنها تمدنا أيضاً بتصورات عن تلك الأنا المدركة في طبيعة وجودها وتصوراتها وحركتها ورؤيتها ووعيها. فكل ذات تحمل في تحقيقها لوجود غيرها تحقيقاً لوجودها هي ، ذلك التحقيق لا يتبدى إلا بعرضها لمساحة الاختلاف أو التوافق التي تشغلها العلاقة الوجودية بين طرفين هما : ذاتٌ واعية ووجودٌ واقعٌ في بؤرة ذلك الوعي. وقد عكس الجسد بالفعل قدرة وعي الذات المطرية على تحقيق رؤيةٍ خاصة لموجودات

عالمها في ذات الوقت الذي حمل فيه حضور الجسد تأكيداً لتحقق تلك الذات في صيغتها الخاصة. وقد اتخذ ذلك الحضور النصي للجسد داخل السيرة الذاتية لمحمد عفيفي مطر بعداً دلالياً خاصاً تتقاسمه مجموعةٌ من المحاور الإنتاجية هي:

- التمايز الجنسي للجسد : ثنائية الذكر والأنثى .
- الإيقاع الوجودي للجسد : البعد النصي لحضور الآخر.
- الأفق الشعري ومحنة الجسد: البعد الدلالي لحضور الذات.

ولعلنا من خلال تناول هذه المحاور الثلاث ؛ لنحاول مقاربة مفهوم الجسد داخل تلك السيرة ، بهدف الكشف عن مفردات إدراك الذات وتجليات وعيها بأبعاد وجودها وموقعها من العالم من حولها ، وتحقيق ذلك الوعي لموقفٍ مفاهيمي ومعرفي وجماليّ تجلى في مشروعٍ شعري استمرّ قرابة نصف قرنٍ ولَم يزل.

(التمايز الجنسي للجسد : ثنائية الذكر والأنثى):

عكست السيرة الذاتية لمطر وعياً شديد الخصوصية بنوعي الجنس البشري (الذكر والأنثى)، هذين النوعين اللذين يحملان تمايزاً واختلافاً بيولوجياً بالأساس، ولكن نص السيرة لم يعكس التفات إدراك الأنا المطرية إلى ذلك الاختلاف التكويني الذي يحققه التركيب البيولوجي لكليهما وما يستتبعه من إسقاطات، بل لم يرَ فيه تمايزاً ذا وجاهة تُذكَر ، فقد حملت لنا السيرة الذاتية لمطر وعياً من نوع خاص بتلك الثنائية ، وعياً يختزل في طياته مأثوراً ثقافياً واجتماعياً ودينياً يحققهُ النص في وصفه للجسد الإنساني. إذ يفرض من عدة جوانبٍ حدة اختلافهما بينما يعرض على جانبٍ وحيد اشتراكهما بل تماهيهما في لحظةٍ ضعفٍ خاصة هي

النفس البشرية في صيغتها الأولى. فالجسد الذكوري وإن بدا دائماً (داخل نص السيرة) فارعاً ومفتولاً ومتجهماً وصلبا يتصبب عرقاً وقدرة ، في مقابل الجسد الأنثوي الذي يتبدى ليناً وحنوناً وبشوشاً ورقيقاً يفوح عطراً وغواية ووفرة ؛ إلا أن صلابة الأول لا تمنع انطواءه على ضعفٍ من نوعٍ خاص ، كما أن رقّة الثاني لا تمنع أيضاً تفجّرهُ أحياناً بسطوةٍ من نوعٍ غريب.

هذه التمايزات والتنوعات والتشابهات حملتها لنا السيرة المطرية في تصويرها لشخصيات يمكننا اعتبارهم أبطال أحداث ووقائع تلك السيرة التي مرت بكاتبها ، والذين عكس النص هامشية بعضهم بينما جعل من بعضهم الآخر رموزاً لها من مركزية الحضور ما يؤكد فاعليتها ليس فقط في توجيه قراءة تلك السيرة الذاتية لكاتبها «محمد عفيفي مطر» ولكن في توجيه قراءة نصوصه الشعرية أيضاً والتي قاربت على خمسة عشر ديواناً. ولعل أول هذه الرموز هي شخصية الأم «**سيدة أحمد أبو عمار**» ، والتي اختار كاتبنا تخصيصها بإهدائها هذه السيرة في تصديره لهذا العمل ، بكل ما ينطوي عليه ذلك التخصيص من دلالة ، وما يحمله ذلك الإهداء من نظرةِ إجلال ، وما ينطوي عليه من رغبةٍ في الاعتراف بالجميل، إذ يقول:

إلى جليلة الجليلات:

«سيدة أحمد أبو عمار» فيض البركة في الزمن الصعب ،

وبسالة الحنان الكريم في عصف الشظف ، أمي(*)..

ولعلنا نستطيع أن نلمح بقليل إمعان في نص السيرة ذلك التأثير الذي تركته الأم في وعي الذات المطرية ، إنه تأثيرٌ لا محدود ، وليس الأمر مجرد علاقةٍ اعتيادية بين أمٍ وابنها تتحدد مفرداتها في الحنان والعطف والتربية واكتساب القِيَم

والمبادئ، لكن الأمر أكبر من ذلك بكثير ، فقد مثَّلت الأم – كما تعكس السيرة – حالةً فريدةً من العطاء المحتشد بالكبرياء والمتّوج بالقداسة ، تلك القداسة التي ولّدتها أوليّة الارتباط بين صوت الأم وآيات القرآن في مراحل الإدراك الأولى ، يقول عفيفي مطر:

(حينما كانت أمي تستعيد الاستماع إلى ما حفِظتُ من قصار السور..

ومن جزء عمّ إلى جزء تبارك ، وتصحح بصوتها الرخيم ووجهها المضيء بالفرح وعينيها المسبلتين المتبتلتين ما أخطئُ فيه ، كان الإيقاع الجليل بصفائه يشمل كلَّ شيء)(10).

لكن الدهشة لم تتبدى إلا حين زلل صوتُ سيدنا (شيخ الكتّاب) كيانَ هذا الطفل، وأفسد ذوبانه في ذلك الإيقاع الجليل:

(انتبهت مفزوعاً على صوتِ سيدنا وهو يعنّف امرأته وابنته الشابة وهما وراء الباب ،

ثم علا صوتُهُ الأجشّ الغليظ بآيات قصار السِور ، فقلت لنفسي : لابدّ أن القرآن امرأة ،

وأن الآيات أمومةٌ خالصة لا يعرفها الرجال .

واكتشفتُ أن كل ما حفِظته من قبل قد سقط من ذاكرتي .. فبكيت)(10).

ولعل الأمر لا يقتصر على تلك الصفات التي حملها لنا المشهدان السابقان في تصوير الصوت الذكوري في مقابل الصوت الأنثوي ، ففي المشهد الأول تجلى وجه الأم مضيئاً فَرِحاً وتبدت عيناها متبتلتين ، بينما في المشهد الثاني يطالعنا الفزع من صوتِ أجش غليظ يُنبئُ عن هيئة صاحبه وقسوته ، ذلك الحدث الذي ولّد في اللحظة ذاتها يقينا من أمومة الآيات ، والذي ألقى بعد ذلك بظلال من

القداسة على شخصية الأم خصوصاً والمرأة عموماً ، فظل يرى في كل امرأةٍ أماً ، ويرى في كلِّ أمومةٍ قداسة الآيات ورحمتها وصفائها وجلالها .

وعلى عتبة المراهقة لم يكن اكتشاف الأنوثة بوفرتها واتساع عالمها الغامض - بالنسبة له - هو مولّد التساؤلات ، فقد ترسّخت صورتها في الوعي منذ الطفولة وظلل النموذج/الأم هذا التصور ، إلى درجةِ النظر إلى قريناته من الفتيات الصغيرات على أنهن أمهات ولكن من نوعٍ خاص ، يقول:

(استغرقتنا حالة اللعب بالطينِ والبوص .. .. فاجأتنا البنت الطريّة الجميلة بما صنَعَتْ ،

فرأينا عروساً من الطين بين يديها .. .. كانت البنت الطريّةُ قد جعلت ملامح العروس الطينية

تكادُ تنطق ، وقد مسدتها بلعابها في رقةٍ ونعومةٍ جعلتها تلمع ، ونقشت حولَ نهديها وسُرَّتها

نقوشاً فاتنة تشبه نقش الكعك ، تستديرُ في انحناءات طيّعة مرهفة)(11)

لقد ولّد ذلك الحدث علاقةً ما بين الأمومة والخلق أو لنسمّها الوفرة التي تمنح الوجود الإنساني استمراريته، وكما أسلفنا فلم يكن اكتشاف الحضور الأنثوي للجسد داخل محيط الوجود مدشّناً للدهشة أو التساؤلات ، لكن الدهشة تبدّت مع أولى مدارج الوعي بميكانيزمات الذكورة التي يحملها الجسد/ الذات ، وتلك العلاقة المنذورة للتحقق مستقبلاً مع الجسد الأنثويّ، والتي لا سبيل للذات في الكشف عن صيغتها وكنهها سوى بانتظار تحققها كتجربة مكتملة ، يقول:

(وفي خطفة الحلم الباهر، كان النوم ينشقّ عن تلك العروس الطينية وقد اكتست

لحماً ودبّت فيها الحياة ، وقبل أن أنطق بكلمة دهشةٍ واحدة ، تساقطت من يديها ورود الحناء وأطيارها
وغطّت جسدينا العريانين .. هي لحظةٌ خاطفة ، أفقت بعدها محموماً بنشوة الاكتشاف وفداحة السرّ ، وأسرعتُ مذعوراً أدفنُ ثيابي -بما فيها من علامات- تحت أكوام الثياب المتّسخة وخرجت بإحساسٍ
طاغ هو مزيجٌ من الخجل والأسئلة المبهمة والاكتشاف الجريء ، خرجت شخصاً آخـر ...)[12].

لقد كان اكتشاف الذكورة حدثاً غير اعتيادي بالنسبة للذات المطرية ، إذ بدأ الجسد في التفصّد بأسراره وطاقاته ، لكن ذلك الاكتشاف تماسَّ بمفرداته (كما يطرح النص) مع اكتشاف الإنسان الأول لهذا البعد الغريزي للجسد . ونقصد بالاكتشاف الأول قصة سيدنا آدم وأكله من الشجرة وظهور سوءته، والتي يحدثنا عنها القرآن الكريم في قول الله عزّ وجل في سورة الأعراف: ﴿ **فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووريَ عنهما من سوءاتهما**... إلى قوله تعالى... **فدلّهما بغرورٍ فلما ذاقا الشجرة بَدَت لهما سوءاتُهُما وطَفِقا يخصفانِ عليهما من ورق الجنّة** ﴾[13]، ولعلنا نلحظ تلك الإحالة النصيّة التي يقيمها النص المطري مع القصة القرآنية ، وذلك عبر فعل التغطية بورق الحنّاء الذي يقابله فعل الخصف في الآيات القرآنية ، واتحاد ناتج الاكتشافين مع عدم إغفال الفارق الجوهري بين الحدثين (من حيث الشخصيات أو الزمان أو المكان) ، فقد كان ناتج الحدث الأول هو الخروج (خروج سيدنا آدم من الجنة) كما كان ناتج الحدث الثاني هو الخروج أيضاً (خرجت شخصاً آخر) إنه خروجٌ من جنة الطفولة وطمأنينتها وهدءَتها إلى انفعالات النضج وصخبه وجحيم التساؤلات والمعرفة.

وقد شغلت ثنائية الذكر والأنثى بالفعل مساحةً لا يمكن إغفالها من السيرة

الذاتية لمطر، إلى درجةٍ أن مفردات النص عكست تمييزاً بينهما يحمل في المقابل تمييز الوعي بينهما بحسب الأحداث التي مرّت على الذات وتركت آثارها الدامغة في تكوينها . ففي مقابل (المرأة/ الأم) بكل ما يحمله ذلك النموذج الأنثوي لوجود الجسد من قداسة رحيمة وضعف تكوين وشقاءٍ مثابرة واحتمال ، نجد نموذجاً مقابلاً يمثّله (الرجل/ الأب)، بكلّ ما حققه وجوده من نواة لتصورات الذات عن كلّ وجودٍ مهيمن وسطوةٍ قاهرة لا تعرف التراجع ولا سبيلَ لزعزعتها أو النيل منها. ولعلّ حتمية التلازم والارتباط بين النموذجين (والذي حققته العلاقة الزوجية بين الأم والأب) هي التي دشّنت فرضيةَ مقابلة الذات بينهما، فانتصر وعي الذات في أحايين كثيرة لأحد النموذجين (الأم) على حساب الآخر (الأب)، ولكن ذلك الانتصار لم يكن ضد الرجل أو الذكر عموماً لكنّه كان ضد الزوج بسطوته وسيادته المطلقة ، أو أنه ضد كل قوةٍ غاشمة على إطلاقها، يقول عفيفي مطر:

(لم أرها تستريح لحظةً واحدةً منذ تفتّحت عينايَ عليها ، وأصبحتُ جزءاً من عالمها وعبئاً

ثقيلاً مضافاً إلى أعبائها ، وهي في الحقيقة لم تكن إلا عبئاً واحداً يبطشُ بوجودها كلِّه بطشَ

جبارين لا يرحمون ، هو عبء السيّد الأوحد مالك الرقبة ، محور الحياة والنوم واليقظة..

وكانت آخر كلماتها وهي تموت حكماً بقتلٍ من نوعٍ فريد أو عدلاً وقَصاصاً تأخّر بهما الزمن..

كانت وصيتها الوحيدة لأولادها وجميع أقاربها ألا يجمعوها مع الزوج في قبرٍ واحد)(14).

هكذا دشّن نموذج الرجل/الأب رفض الذات المطرية لوحدوية السيادة المطلقة، تلك السيادة التي تملك رقاب الآخرين فتحصر وجودهم في خدمة ديمومتها وتقصر حياتهم على الدوران في فلكها ، والتي يتمثّل في مقابلها الموت كخيارٍ أمثل للفكاك من أسرها وسطوتها.

ولكن ما لبث الوعي في القيام بتصحيح مدركاته وتغيير تصوراته مع الانتقال من مرحلةٍ إلى مرحلةٍ أخرى أكثر نضجاً، ليكشف عن ذلك القاسم المشترك الأكبر الذي يسمُ النفس البشرية على عمومها، والذي يتجاوز تلك الثنائية البيولوجية (الذكر والأنثى)، إنها لحظة الضعف الخاصة تلك التي لا تفرّق بينهما. وبينما يذكي الجسد الأنثويّ من قيمة هذه اللحظة ويُفسحُ مجال حضورها ، فإن الجسد الذكوري يتقنع دائماً لإخفائها وتضييق مجال حضورها آملا تغييبها الدائم . فها هو نموذج الرجل/ الأب أو الرجل/ الزوج يتكشف بعد موته، وبعد أن ورث الابن خزانة ملابسه ومكتبته ودولاب أسراره، هاهو يتكشف عن تلك اللحظة الغامضة ، لحظة الضعف التي يغطيها قناعٌ جسديّ من القسوة والقدرة والصلابة الذكورية، قناعٌ صنعته جهامة الأيام وقسوة التجارب وصلابة التحديات ؛ فكان الموت لحظة تصالحٍ ليس فقط بين جسد الأب وحقيقته ، ولكن بين ذلك الأب وابنه الذي أجهد وعيه وإدراكه بمحاولات تفسير تلك الهيمنة والسيطرة والجهامة الدائمين ، يقول مطر:

(أكان هذا الطود المجبول من صوّان الإرادة وجهامة القسوة وفوران العنف مطوياً على ينبوعٍ من الهشاشة والدمع ورعب المنفى الوحيد بين وحوش الأهل!!

أكان ما يزيد على نصف قرن وهوهة فزع في أحراش القرابة الموحشة(15).

لقد فطن وعي الذات المطرية أن العنفَ والصلابةَ اللذين يتسم بهما بنيان الجسد الذكوري والقسوةَ والجهامة اللتين تحملهما قسمات وجهه دائما ما هي إلا أقنعةٌ تخبئُ لحظات الضعف والخوف والفزع والاغتراب ، ولعل هذا ما يتبدى جلياً في عرضه لحدث أو وقعة يقف فيها الكيان الذكوري بضخامته وعنفوانه في مواجهة الكيان الأنثوي بهشاشته ووهنه فنجد الأول مطأطئاً للثاني في تبعيّة غريبة تركت في وعي الذات المطرية فلسفةً مؤداها : أن قوة القوي لا تبدو جليةً إلا إذا تكشفت عن رحمةٍ بالضعفاء الذين يرتبطون به وشعوراً دائماً بالولاء لهم، فقوة الذات لا تكمن في قهر الآخر والهيمنة عليه ، لكنها تكمن في القدرة على حمايته والشعور الدائم بالمسئولية تجاهه ، يقول مطر:

(كنت أحوّم حولَهُ مقترباً في خشيةٍ من بوادرِ غضبه أو نوباتِ اختلال عقله الخَرِف،

أتأمّلُ جسدَهُ القوي المنسوجِ من العضلات النافرة، وأراقبُ أصابعه الطويلة الغليظة المفتولة وقد

تكوّمت فوقَ مفاصلها عقدٌ خشنة ذات أخاديد وحراشف ، وهو يطوي بيديه أعواد الحديد وقطع

الصلب ويفرك أحجاز البازلت ويحطّم الزجاج.. .. .. حين مرّت به زوجه الهزيلة المتهافتة التي

تمشي بصعوبةٍ وقد أثقلها المرض ، ونادته بصوتها المشروخ الواهن ، أسرَعَ إليها وقد أشرقت

عيناه إشراقة الطفولة والفرح ، وسار خلفها ذلولاً هادئاً مطأطئ الرأس(16).

ويقول عن رؤيته التي استخلصها من تلك الحادثة:

(قلت لنفسي: مهما تكن قوّتك قوتك وقدرتك في قابل أيامك ومستقبل رجولتك؛ فلا تلق بقيادك ولا تطأطئ بولائك إلا لأشد الأشياء هشاشةً وضعفاً: حشرةً طنانةً، أو طحالب بركة، أو بيضة طائر، أو رائحة عرق، أو دمعةَ مقهور(16).

هكذا شكلت ثنائية الذكر والأنثى أبعاداً دلالية في وعي الذات المطرية بالجسد وعالمه ، إذ تكشّفت مع الوقائع والأحداث المختلفة حقيقة التشابه التي ينطوي عليها جسد الذكر وجسد الأنثى ، والذي تحققه النفس التي تساكنهما ، تلك النفس الواحدة التي ربما تغيّرت القوالب الخارجية المحيطة بها أو تعددت الأقنعة التي تتخفى خلفها وجوه الأجساد التي تسكنها تلك النفس. إنه وعيُ الذات بحقيقة الجسد البشري ، تلك الحقيقة التي ينتحي فيها الشكل/ النوع جانباً؛ ليتجلى المضمون وحده بوصفه حامل الدلالة الأمثل ومدشّن الصيغة الجوهرية لحضور علامات الجسد في نص العالم .

(الإيقاع الوجودي للجسد: البعد النصي لحضور الآخر):

للجسد الإنساني في الوجود إيقاعٌ خاص منوطٌ بتلك الحركة التي يؤكد بها تواجده وفعله وانفعاله وقدرتَه على التأثير والتأثُّر. وقد عكست السيرة الذاتية لمطر وعياً شديد الخصوصية بالجسد وإيقاعه الوجودي ، ذلك الوعي الذي تشكلّ عن الجسد وبه وفيه، وكانت إحدى نواتجه رؤيةً مميزة عن تلكم العلاقة التكوينية القائمة أبداً بين الجسد والوجود والتي يمثّل الإيقاع فعاليتها العظمى ؛ مما حدا بالذات المطرية إلى الانغماس في عوالم الشعر وإيقاعاته المتنوعة، انطلاقاً من تصوّرٍ

مؤداه أن إيقاع الشعر يستطيع باقتدار إعادة قراءة العالم وترتيب مفرداته وصولاً إلى حالةٍ من التماهي بين الذات والوجود.

وقد عكس حضور الجسد داخل نص السيرة ذلك البعد الإيقاعي للجسد البشري ؛ سواءً فيما يتعلّق بجسد الذات أو فيما يتعلق بجسد الآخر ، انطلاقاً من يقينٍ راسخ بأن للعالم إيقاعٌ محددٌ خاص يحكم حركة الموجودات الدائرة فيه ، يقول مطر:

(ويتشكّل اليقين الراسخ بأن الكون معزوفةٌ أو جملةٌ موسيقية واحدة تحكم نغماتها صرامة الرياضيات العليا الشاملة)(17).

ولعل نظرةً متأنيةً في نص السيرة المطرية تكشف لنا عن البدايات الحقيقية لذلك اليقين الذي ترسّخ وساعدت الأحداث والوقائع والشخصيات في تعميق جذوره داخل تربة الوعي . لقد كانت البداية مع جسد الشاعر الشعبي «فتحي سليمان» ، ذلك الآخر الذي اكتشف معه «مطر» تلك العلاقة الحميمة بين الجسد والإيقاع ، والتي تتمنى الذات أن تمتلك القدرة على فك رموزها لتسيطر هي الأخرى على صيغة وجودها ، محققةً القدرة على الفعل والانفعال، يقول مطر:

(حين رأيتهُ أول مرة، بطوله الفارع وعمامته الرشيقة وقفطانِه الذي يتصبب حريراً وقصباً وأقواس قزح ، ظننته جسداً من الموسيقى ينبع منه الكلام)(118).

إن نص «أوائل زيارات الدهشة» يزيح الستار عن كل آخرٍ ترك علامةً بارزةً في وعي الذات المطرية، ليس فقط من خلال سرد الواقعة أو الحدث العالق في ذاكرة الذات والذي انخرط فيه ذلك الآخر؛ ولكن من خلال تتبعٍ شديد الحساسية لإيقاع هذا الآخر أو ما يمكننا وصفه بالحضور الزمني للشخصية. وقد حقق عفيفي مطر في رسمه لشخوص سيرته صورةً إيقاعيةً خاصة ، ولكن ذلك

الأمر لم يكن متاحاً لكل آخر؛ فقد كان مقصورا فقط على أولئك الشخوص الذين ربطتهم بالذات المطرية علاقة انفعالٍ وتأثير ، فأصبحَ إيقاعهم نبضاً للوعي يدفع الذات إلى توسيع إدراكها ويمنحها القدرة على تجاوز المحدودية بحثاً عن تشكيل المفاهيم وتكوين الرؤى

هذا بالفعل ما تطالعنا به شخصيات هذه السيرة الذين يدين لهم صاحبها بولاء المعرفة والاكتشاف والدهشة ، على الرغم من تنوعهم واختلافهم ما بين مهمّشين ومشاهير ، ومثقفين وأميين ، وأقارب وغرباء وأصحاب أقلام وحرفيين =، بل إن منهم من أسعفت الذاكرة باسمه ومن طوى اسمه النسيان ولكن بقي إيقاعه نابضاً في الذاكرة ، نذكر من هؤلاء – بحسب ترتيب ورودهم في «أوائل زيارات الدهشة» —:

مدرس التاريخ في المرحلة الثانوية — «عم ميخائيل نجّار السواقي» — الشيخ الأزهري «درويش أبو شنب» مدرس النحو بالمدرسة الثانوية بمدينة «منوف» — الشيخ «أمين الخولي» – محمد «أفندي» قنديل الصديق ووالد الزوجة فيما بعد – «العربي» حارس أحد ذوي الأملاك – الشيخ المغربي العابر – اللاجئ الفلسطيني وزوجته وولده – الحداد وزوجته – الأستاذ أحمد العمري أمين مكتبة مدرسة منوف الثانوية.

لقد عمد عفيفي مطر إلى وصف جل هذه الشخصيات مراعياً وسم كل منها ببعدٍ إيقاعي خاص يميزّ طبيعة وجودها ووظيفتها ، فكان رسمه للشخصيات ذات البعدِ العموميّ الرسميّ من كتاب وفنانين ومشاهير مثلاً يختلف في مفرداته عن رسمه للشخصيات ذات البعد المحدود الثانوي كالحرفيين أو العمال أو عابري السبيل، ونقصد بالبعد الرسمي والثانويّ حضور هذه الشخصيات في الذاكرة الجمعية العامة وليس في الذاكرة الفردية للأنا المطرية ؛ فحضور هذه

الشخصيات لدى الأنا المطرية هو حضور مركزي له حيثيته وفاعليته في توجيه الإدراك وتكوين بنية الوعي. ولعل التنوع في إيقاع الحضور – الذي نقصد إليه هنا – مبعثه الاختلاف الوجودي الذي تمثله تلك الشخصيات بالنسبة للأنا الساردة ، فمن نجار السواقي إلى الشيخ أمين الخولي إلى مدرس النحو الأزهري يُحدِث النص المطري نقلات إيقاعية للشخصيات تتجلى معها صورة تلك الأجساد ودورها في الأحداث ، وكأنها تولد من جديد (داخل النص) لتدبّ بيننا مستعيدةً سيرتها الأولى.

ولعل إعادة رصد حركة هذه الشخصيات – على اختلاف حضورهم الواقعيّ – نصاً ينبئنا بما أحدثه وجودهم من تحوّلٍ اجتماعي ومعرفيّ ومفهوميّ هيّأ إدراك الذات في مراحله الأولى ووجّه حركتها في المراحل اللاحقة لها . وقد كان الطابعان الأساسيان اللذان دار حولهما التصوير النصيّ لهذه الشخصيات هما طابع «الوفرة» وطابع « الغرابة «على تنوّع مجالاتهما، فها هو «عم ميخائيل» نجار السواقي يمتلك سر المياه وأماكنها والقدرة على استخراجها ، إنها وفرةٌ من المعرفة الخاصة ، يقول عنه مطر:

(وقف عمّ ميخائيل، نجّار السواقي، بقامته الربعة المدكوكة وقد ظهر شعره الذي وخَطَه الشيب

تحت الطاقية الملفوفة بالشال الأبيض ، وامتلأ وجهه بشاربه الكثّ المصبوغ بصُفرة المعسِّل،

وصوته القويّ الآمر يحدد لمساعديه طريقة رفع جذع التوت مستوياً فوق حمالتين قويتين

عاليتين .. .. كنتُ أنظر إلى عم ميخائيل بإعجابٍ تخالطه قداسة المعرفة بسرّ الخشب

والسيطرة على الماء والقدرة على التشكيل الذي يهب الحياة والخضرة للحقول[19].

وهاهو حضور الشيخ أمين الخولي صاحب مجلة «الأدب» ومؤسس جماعة الأمناء البحثية كممثّلٍ لكيان أدبي شريف مرِن قابلٍ للنقاش والنقد وقادر على استيعاب الرؤية المغايرةً لكل آخر ، وجودٌ ظل يفجّر في «مطر» الرغبة الدائمة في إثبات الحضور الفاعل حتى بعد رحيل الشيخ عن دنيانا منذ أربعين عاماً، إنها وفرةٌ من المعرفة العلمية ، يقول عنها مطر:

(العمامة المحبوكة والجبة الأنيقة المفتوحة على قميصٍ وبنطلون ،

وفي قدميه صندلٌ رومانيّ ذو أشرطةٍ وأربطةٍ من الجلد ، وبدا فارعاً

وسيماً على وجهه أمارات المرح الصارم وفي عينيه بسمةٌ مطمئِنة)[20].

وهاهو محمد أفندي قنديل نموذج مثقفي القرية، وأحد من رأى فيهم «مطر» الرعيل الأول للمعرفة والثقافة، الذين ترعرع كاتبنا تحت رعايتهم وتوجيههم ومثّلوا لهم القدوة ووجد فيهم الدعم حينما تخلّى عنه الكثيرون واتهموه بالزيف والسرقة والغش، يقول مطر راصداً حضور هذه الشخصية:

(كان محمد أفندي قنديل ذا سمتٍ وهندام يميزانه عن المدرسين وأهل القرية جميعاً ، فالبيريه الكحليّ وعصا المخلبً الرفيعةً ووجهه الأحمر الذي تتبدى فيه شبكة معقدة من الشعيرات

الدموية التي يكاد يقطر منها الدم ، والبابيون الأحمر المنقوط بالأبيض أو الكحليّ ونحافته

الرقيقة الرشيقة ، ولثغة الراء الخفيفة الخاطفة، وأرنبة أنفه المشرئبة في كبرياءٍ وتأفف ، وعيناه

الزرقاوان رقيقتا الجفون اللتان يشعّ منهما ذكاءٌ به مكر وغضب واسترابةٌ وسخرية، وطول صمته

بين زملائه، ونوبات انفعاله الحاد إذا احتدم النقاش ، كلّ ذلك جعله في نظري كائناً مدهشا)(21).

وهاهي شخصية الحدّاد الذي يزور القرية هو وزوجته في مواسم العمل لصنع الفؤوس والمناجل، تتجلى بحضورها الغريب الملغز عاكسةً نموذجاً من البشر له طبائعه الخاصة غير النمطية ، انه حضورٌ غير اعتيادي لا يماثله في غرابته إلا قصة وجوده وأحداثها التي تنتهي بغياب مفاجئ غير اعتياديٍّ أيضاً إثرَ خيانة الزوجة وهروبها مع عشيقها، إنهما حضورٌ وغيابٌ يلتفان بالغرابة فيفجران التساؤلات ويتركان علامات استفهام تعجز الذات عن تفسيرها ، يسرد «مطر « قصة الرجل وزوجته قائلاً:

(كان أسود الوجه دقيق الملامح أصفر الأسنان ، وعيناه الواسعتان معكّرتان بصفرةٍ وحمرةٍ خفيفة ،

سوادهما شديد الالتماع ، مما يعطي حضوره مهابةً وخطرا ، يكزُّ على أسنانه ويطحن بها وهو

يلتقط من قلب الجمر المتوهّج قطع الحديد .. .. .. أما زوجته فقد كانت كالمارد ، فتيّةٌ جريئة

لا أكاد أعرف من أين ينبعثُ سحرها وحضورها الخلاب ، مثقلةٌ بالعقود ودندشة الحليّ حول رقبتها

ورسغها ويتدلى من أذنيها قرطان هائلان على شكل الهلال، أثوابها مشجّرةٌ بالزخارف الملوّنة

وتفوح منها رائحة عطر حارق وعرقٌ ودخان .. .. لم أكن أملّ النظر إلى الحديد المتوهج

اللين وهو يترك حول السندان فتاته الصلب وقشوره الخابية وقد دبّت فيها زرقةٌ خفيفةٌ لامعة

.. .. وكأن الحديد كائنٌ حيّ أيقظته النار وأخرجته من جلده ورماده كما تنبت حبّة الذرة

أو نواة البلح ، ليستأنف – من رميمه – حياة الكدح في أيدي الفلاحين[22].

لقد قدم النص المطريّ رسماً شديد الدقة لأجساد هذه الشخصيات وغيرها، ينبئنا ذلك الرسم بطبيعة حضور هذه الشخصيات داخل الأحداث الواقعية ، لكنه في ذات الوقت يلقي الضوء على خصوصية التأثير الذي تركته هذه الشخصيات في وعي الذات، إنه تأثيرٌ متنوعٌ بتنوع الشخصيات والأحداث. فها هي شخصية «الشاعر فتحي سليمان» تترك آثارها في وعي الذات المطرية ، ليبقى الربط الدائم بين الشعر وتناسق التكوين الجسدي للشاعر ، ذلك التناسق الذي عكف «مطر» على استقرائه في كل الشعراء الذين يقرأ لهم باحثاً عن تلك الصورة الخارجية الأنيقة الآسرة التي توافق نفساً جليلةً مترعة بجلال الشعر:

(حين رأيت في «الرسالة» والمجلات والكتب صور الشعراء: محمود حسن إسماعيل

بعينيه اللتان تكادان تفران إلى قلبي ووسامته الوحشية ، وشيللي وبيرون وكيتس

وغيرهم من أصحاب الرقّة والجمال الأنثوي وجدائل الشعر المتهدّل ،

استقر في أعماقي أن جمال الوجه شرط تكويني للشعر والشاعر)[23].

بينما حمل حضور «عم ميخائيل» نجار السواقي سراً من أسرار وجود الجسد الإنساني في هذا العالم ، والذي يتمثّل في قدرة ذلك الجسد على فرض استمراريته من خلال سبر أغوار هذه الأرض بحثاً عن مكنوناتها ، ومحاولة التفاعل معها. لقد منح نجار السواقي للذات المطرية وعياً شديد الحساسية بالأرض، تلك الأرض التي تطؤها الأجساد ، وتتصارع من أجلها وتُغيّب تحت ثراها . تلك المحكومةُ بإيقاع الأجساد التي تعيش فوقها ، وبقدر ما لبعض هذه الأجسادِ من رغبةٍ في فرض إيقاعها على إيقاع بعض الأجساد الأخرى بقدر ما يكابد جسد تلك الأرض ، مستشعراً القسوة والظلم اللذين يصنعهما الإنسان بأخيه ، وكأنها تمنح الباحث عن الحياة سرّها بينما تكابد مع المكابدين مرارة الصراع وهمجية القوة:

(وكلما رأيت وسمِعتُ أهوال الانحسار والابتلاع المتبادلين وانتقال الخطوط والألوان في

دويّ الانتصارات والهزائم ، ازددت يقيناً من أن الأرض ذات قلبٍ ورئتين، تنبض وتشهق

وتزفر في أحوال القبض والبسط العجيبين المنضبطين على إيقاع الأسلحة وضربات

القرار والجواب في موسيقى التهليل بالنصر والأنين الدامي بالهزيمة)(24).

أما الشيخ «أمين الخولي» ، ومدرس النحو الأزهري ، ومدرس التاريخ ، وأمين المكتبة ، ومحمد أفندي قنديل فقد شكّل وجود كل هذه الشخصيات للذات المطرية صيغةً خاصةً للمعرفة العلمية والثقافية ، صيغةً جميلة بقدر ما للمعرفة والاكتشاف من جمال ؛ ولذلك اجتهدت الذات المطرية دائما لامتلاك هذه القيمة التي تنطوي عليها المعرفة ، بينما حرصت الذات (في سيرتها) على رصد

ذلك الإيقاع الخاص الذي يحمله حدث وجودهم . ولذلك نلمس في تصوير حضورهم الجسدي حالةً من الإبهار والغموض والحيوية بينما تنطق ملامحهم بالذكاء والحدة والرحمة واليقين ويتميّزُ إيقاعهم بالكثافة والانتظام؛ وكأن الوعي استشعر من خلال وجودهم ووقائعهم تلك القيمة الكامنة في المعرفة والتي تطبع حاملها ببريقٍ خاص. وعلى قدر خصوصية المعرفة والثقافة التي تمتلكها هذه الشخصيات كان تنوّع حضورهم بالنسبة للذات المطرية ، إنه تنوعٌ يشبه تنوع الإيقاعات داخل السيمفونيات ، تنوعٌ منتظم ولّد تداخلُهُ في الذات المطرية حالةً من الهارمونية ، لكن «مطر» استطاع في سيرته الذاتية إعادة تفكيك ذلك التداخل رصداً كل إيقاعٍ منها على حدة.

وعلى جانبٍ آخر وقفت الشخصيات المهمّشة اجتماعياً تضرب حركة أجسادها إيقاعاً وجودياً خاصاً غير نمطي ولا منتظم ، فالحداد وزوجته، واللاجئ وأولاده ، والشيخ المغربيّ العابر ، و«العربي» حارس أحد ذوي الأملاك ، وغيرهم من العمّال والحرفيين والفلاحين والكادحين، كل هذه الشخصيات نقلت لنا السيرة حضورهم المغاير الصاخب أحياناً والخافتُ أحايين أخرى، المزلزل كالبراكين والوديع كالحمائم ، القاسي كالصخر واللين كقطعةٍ من الإسفنج بللها المطر ؛ إنهم بشرٌ يعلنون عن وجودهم بأجسادٍ تصطرع دائماً مع واقعٍ مرّ، بضراوة الفتوّة أو حكمة الكهولة ، بقامات تجابه الرياح وأصابع تلين الحديد أو بظهورٍ محنيّة تحت حمولة التجارب والخبرات ، وجوه حادة الملامح وطباعٌ شديدة الغرابة.

إنهُ إيقاعٌ استشعرت الذات تماسها معه إلى درجة عنونة الجزء الخاص ببعض هذه الشخصيات ووقائعهم في نص هذه السيرة بعنوان «قرابات الغرباء »، إنها قرابةٌ في القهر والتهميش والاغتراب الدائمين ، قرابةٌ تمتد مجاوزةً محدودية الزمن

وجغرافية المكان ليشمل إطارُها إنسان العصور القديمة المهمّش الوجود ، ذلك الذي وقف نفسه وجهده لبناء أعظم الصروح والحضارات ولم ينله من ذلك سوى النسيان بينما حفظ التاريخ أسماء من صُنعت هذه الحضارات على عهدهم من ملوكٍ وفراعنة وقياصرة ، رغم أنهم لم يتكبدوا في سبيل ذلك مثلما تكبد العمال والصنّاع والفنانون والمفكرون . لقد فجّر ذلك الوجود المهمّش وعي الذات بمفردات صراعها من أجل كل آخر عاجزٍ عن التصارع ، إنه وعيٌ ولّدتْهُ تلك النماذج المزامنة لوجود الأنا ، وأزكته المعرفة والإطلاع ، ورصده نص السيرة التي بين أيدينا قائلاً:

(فكلّما فكرت وأعدت صياغة المشهد الجبار تجلى لي غولٌ متوحّش لا يغالب ولا يقاوم ،

هو غول الآلة الجهنمية الباطشة بمنظومتها وتراتبها المتماسك وممارســـاتها التي لا تمتُّ

بصلة إلى الإنسان ، غول آلة الدولة .. .. وكنت أتصوّر نفسي مواطناً في دولة الأسرٍ القديمة

الأولى أو الرعامسة أو التحامسة فيصيبني الهلع والرعب ، فيقشعر جسـدي ويقف شَعري وأنا

أسأل نفسي: هل كان ممكناً أن تكدحَ طول عمرك - بلقمةٍ وفحل بصل – حتى تنال لقباً

مثل: الراعي المقدس لأوز ميدوم أو الحارس الملكيّ على غائط الكاهن الأعظم ، أو العين

الساهرة على شرج العجل المقدّس آبيس ، أو الأمين الملكي الصادق على غسل الأكواب

وتخمير الجعّة .. .. .. لقد امتلأت يقيناً بأن كفاح البشرية كلها يكاد ينحصر في النضال ضد

غول الدولة وآلهتها الجهنمية وكهانها المتمرسين لسرقة العقول والأرواح والضمائر والمصائر

في الدنيا والآخرة .. .. إنه الكفاحُ والنضال ضد صفات الفرعونية في كلّ شيء ، في السياسة والإدارة والحكم والتراتب الكوني والإنساني حيثما وكيفما كانت هذه الصفات)(25).

لقد فجّر وجود الجسد الآخر وعياً بمفردات الصراع وآليات الدخول فيه، فحرصت الذات على خوض ذلك الصراع مادام حلمها في وجودٍ فاعل ما يزال قيد التحقق ، ولذلك كانت المحاولة الدائمة للتمنطق بوعيٍ حادٍ والتسلح برؤيةٍ ثاقبة والتعامل بحساسيةٍ إدراكية تتجاوز المحدودية والمباشرة التي ترزأ تحت وطأتها غالبية الذوات الأخرى ، ولعلّ الشعر كان ذلك الخيار الأمثل الذي يمنح الذات قدرتها على التجاوز والشمولية ، كما سيتبين لنا في المحور التالي (البعد الدلالي لحضور الذات).

(الأفق الشعري ومحنة الجسد :البعد الدلالي لحضور الذات):

تعكس لنا «أوائل زيارات الدهشة» استهداف الذات المطرية – منذ مدارج الوعي الأولى – بناءَ فلسفةٍ خاصة لوجود الجسد ، فلسفة تهدف إلى توسيع أفق الإدراك ودعم بنية الوعي وصولاً إلى تقديم قراءةٍ أكثر يقيناً بالعالم وتدشين كتابةٍ تحقق رؤية الذات الخاصة لموجودات هذا العالم وموضوعاته ومفاهيمه. وقد كانت حركة الذات المطرية تنطوي دائماً على يقينٍ بأبدية العلاقة بين الجسد والعالم والتي يكفل الإيقاع وحده مثالية تحققها ؛ ولذلك أصبحت القصيدة لديه – بإيقاعها

وتناظمها – طرحاً دلالياً ومعرفياً وجمالياً لإمكانية تحرر الذات الدائم من أسر الوجود النمطي الضحل المباشر ، لتستطيع تلك الذات تحقيق ارتباط متكافئ مع العالم مثبتةً جدارتها في الوقوف على الطرف الآخر من تلك العلاقة.

وقد كان للقصيدة ارتباطُها الخاص بجسد الذات المطرية ؛ إذ تزامنت لحظات تلاوتها وميلادها دائماً بمحنة تكاد أو توشك أن تعصفَ بهذا الجسد . وهذا ما تنقله لنا «زيارات الدهشة» من ذاكرة الذات وأحداث ماضيها ، فهاهي حمى الملاريا تشعل الجسد وتكاد تعصفُ به بينما تعِيرُه إيقاعات القصيدة نبضها ليتشبث بالحياة من جديد:

(انتفضت مرتعشاً أشدّ حِرام الصوف على جسدي المتوقّد بالحمى وعظامي تتفتت في قبضة

وحش من الثلج، كانت الملاريا قد عصفت بي بين الهلوسة والإفاقة المتقطّعة......

وفي لحظةِ إفاقةٍ من «خطفة» الحمى ، سمعتُ أمي تغني غناءها الذي يقطر حناناً ودمعا ،

وهي تهدهدني ، وأدهشتني أغنيةٌ تغنّيها بطريقةٍ عجيبة لم أسمعها من قبل:

إذا كشف الز / مان لك الـ / قناعا   ومدّ إليـ / ك صرف الدهـ / ر باعـا

فلا تخش الـ / منية واقـ / تحمهـا   ولا تخش الـ / مرابع والـ / يفـاعا

وسيفي كا / ن ذلال الـ / منـايا   وخاض غما / رها وشرى / وبـاعا ..

.. ..كنت لا أفهم أكثر الألفاظ ، وكان ذلك من عوامل السحر في الغناء، كأنني أتلو موسيقى

مجرّدة أو صوتيات خالصة . امتلأت بالإحساس الجسدي بالإيقاع، بأنواع التقابلات والتوازيات

والتوليفات المتوافقة في كلّ شيء ، حسّاً جسدياً يهزُّ كياني ويدفع الدموع إلى عينيّ .. .. وهذا

الإحساس الجسديّ بالإيقاع ونفاذ الصوت ورد الفعل بالدموع كانا يدفعان بي أحياناً إلى الرعب

من توقف القلب وتآكل الأحشاء حينما أسمع صوت الساكسفون وآلات النفخ والطبول ورعشة

المعدن في الصنوج مع نقرات الرقوق والدفوف)(26).

هكذا كانت البداية مع إيقاع القصيدة الذي هزّ الجسد فدبت فيه الحياة ، وأدركت الذات ارتهان بقائها بمبادلة العالم إيقاعاً بإيقاع ، بامتلاك زمام المبادرة إنه الشعر ذلك الذي يستطيع فرض استمرارية الجسد عبر صيغة إيقاعية خاصة . ومع تجذّر هذا اليقين بدأ التنقيب عن كلّ إيقاع ذاتٍ شاعرة في دواوين الشعراء وقصائدهم المختلفة ، إنهم العائلة الحقيقية التي ستنتشل الذات من الضياع واهبةً الجسد إحساسه المتوقّد ، وها هو ديوان محمود حسن إسماعيل يعلن عن كون كاتبه أحد أفراد هذه العائلة:

(قرأت الديوان مسحوراً مستلب الحواس ، تعصف بي موسيقاه وتزلزلني سطوة أنظمة القوافي بالتكرار الرياضي المحسوب والتردد المتراوح المعقّد والمفاجئ ، والصور النابعة من تراسل الحواس وقلب العلاقات بين المجرّد والمحسوس في الوصف والتشبيه والمجازات والاستعارات المحرّكة للفكر.. .. ويالهول ما عصف بي ، كأن الصور والموسيقى تنبع من قلبي وتقطُرُ بها أعضائي)(27).

ولكن القصيدة لم تمثّل عند «مطر» فقط رغبةً في تحقيق صيغةٍ خاصة للوجود الذات داخل العالم ولا حتى التماهي به ، لكنها مثلت خروجاً عن المألوف ورغبةً في تحطيم التراتبية التي يفرضها التسليم بوجودٍ نمطيٍّ مباشر . فقد استقرّ لديه -كما سبقت لنا الإشارة في المحور السابق- ارتباط الشعر بسماتٍ جسديةٍ خاصة كالوسامة والرقة والملامح الأنثوية ؛ فكانت مجاهدته في خوض غمار الكتابة محاولةً لخلق سياقٍ نصيّ مائزٍ له عن كلّ من سبقوه ، إلى أن اضطرمت النار فوصل اليقين بالقصيدة والشعر حدّ الهوس ، في محاولةٍ لتحطيم ذلك المعتقد الذي خالط إدراكه الأوليّ (عن وسامة الشعراء) والذي يقف على جانبه الآخر حديث والديه الدائم عن وجهه الذي «يقطع الخميرة من البيت»:

(كانت البريمة والخميرة المقطوعة برهاناً حاسماً على أن الشعر طموحٌ جميل ممكن لكل

البشر ما عداي ، ومستحيلٌ مقطوعٌ به قطع الخميرة بالنسبة لي وحدي دون كل البشر .. ..

ذات صباحٍ شتائيٍ مقرور ، وقد دخلت حجرة الدراسة قبل زملائي بوقتٍ طويل ، أخذتني

لحظة إشراقٍ وبهجةٍ لم أعهدها ، وانتفضت في جسدي وقدة إحساسٍ مفاجئ بوحدة الوجود

وذوبان الكل في واحدٍ إيقاعيٍّ جليل ، ووقفت بسحرٍ مباغت وفرحٍ فيّاض بما أتلقاهُ من كلامٍ

تنتظمه ضربات القلب وإيقاعات الشهيق والزفير وانتفاض جسدي برعشة النار اللافحة.. ..

جلست محموماً أسمع دقات قلبي وينشع العرق فوق جبهتي ومن جسدي.. ..
ومن يومها
وأنا أركضُ ركضَ الوحوشِ في أروقة الكلام ، تتقطر النار من هيولى الروح ، وتتفصد أعضائي بالموسيقى)[28].

هكذا لم تقف القصيدة فقط عند حدود إثارة دهشة الأنا وتفتيق وعيها وذهنيتها ، لكنها حققت في حضورها زلزلةً حسيّة تنفعل بها أعضاء الجسد فيتفصد الجلد أنغاماً وإيقاعات وتختلج ضربات القلب بالأوزان والتفعيلات وترفع المجازات والصور والتشبيهات حرارة الجسم لتزداد سيولة الدم وغزارة الدموع، ويبدأ الجسد في مبادلة العالم الفعل والانفعال في حالة من الذوبان والامتزاج والتماهي. وقد أسفر ذلك الاحتدام الجسدي بالشعر عن احتفاءٍ شديد بهذا الوعي المعرفيّ والجمالي الخاص الذي تفصح عنه القصيدة؛ فأصبحت ممارسة الطقوس المضنية في الكتابة وما يزامنها من انفعالٍ جسديّ شديد الوطأة سبباً في تأكد قناعة الذات المطرية بخصوصيتها وتميّزها في شكل من أشكال الاحتفاء المسبَّبِ بالذات ووعيها ، والذي أنتج في المقابل فلسفةً للرفض الدائم لكل محاولات التهميش والاستلاب والنفي التي تنتهجها كلّ سلطة بدءاً بالأب ومروراً بالمجتمع وانتهاءً بسلطة المؤسسة الحاكمة (الدولة). وقد تضمن نص السيرة اعترافاً بذاك الاحتفاء وهذا الرفض، حينما انفجر البؤس والتعاسة (اللذان اختزنتهما الذات في مراحل تكونها المعرفي) في وجه الطغيان والصلف والسيطرة:

(كان هولُ البؤس والتعاسة يتفجّر بداخلي ، أنا المثقّف المحتشد بكبرياء الملوك وعنفوان العاصفةِ الملجومة، بنوباتٍ من الغضبِ والتحدي العنيد[29].

ولم يكن الشعر هو الخلاص الأمثل لكونه فقط يحقق تلك الصيغة

الوجودية المائزة للذات ؛ ولكن لأنه يمنح تلك الذات ديمومةً وجودية تتخطى محدودية الزمان والمكان . إنه فرارٌ من الموت ، من الدخول في وجودٍ متكرر لا يتخطى كونه اجتراراً مباشراً للاعتيادية والنمطية التي تنتظم فيها أساليب حياة الآخرين. من هنا أضحت المعرفة بما يضمنه الشعر من اختلاف ومغايرة حافزاً مستمراً للإغراق في ذلك العالم الساحر المشتبك المعقّد التكوين:

(لقد كنت أعرف وأومن أن الشعر سينقذ إنسانيتي من هذا المصير ويفتح مسالك الرؤية

والوعي ويحررني من هذا الموت الذي بتُّ أخشاه وأحلم بالفرار من عنكبوتيته المرعبة)(30).

لم يكن الموت الاعتيادي بانتهاء الحياة هو ما قصد إليه «مطر» في المقطع السابق ، ولكن ما قصَد إليه موتٌ من نوعٍ خاص إنه الغرق في توافه الحياة اليومية وزهو التشدق بالثقافة والمعرفة عند أنصافٍ المثقفين أو بتعبيرٍ أدق أشباه المثقفين، إنه غلبة الهواجس الإنسانية على النفس وافتقاد الروح الحقّ والدخول في نمطٍ وجوديّ يفرضه المجتمع سواءً كان زواجاً بلا حب وتراحم أو صداقةً بلا يقينٍ وتسليم أو قرابة لا تنشأ إلا على أساس المنفعة المباشرة والاستغلال والتفاخر. أما الموت بمعناه الآخر، تلك الحقيقة المقدرة التي تعلن انتهاء الحياة واندثار الجسد في باطن الأرض فلم تكن الذات المطرية تخشاها ولن تفعل ذلك مادام نصها الشعريّ قائماً ومادامت الكتابة تنبض بحركة تلك الذات ممتدةً بوجودها إلى أفقٍ لا متناه. بل على العكس تماماً فذلك الموت يحمل للذات صيغة اكتمالها الحقّة ويمنحها قيمةً جديدة لم تكن لتكتسبها حال وجودها في عالم الأحياء المحدود ، أو كما قال «مطر» في رسالته التي أرسلها للشيخ أمين الخولي:

(والموتُ هو ختامُ قصةِ النشوء المستمر للأديب ، وهو الحكم الأخير الذي يفصل بين الناشئ وغير الناشئ .. الموتُ هو الذي يهبُ للفنانِ قيمته[31].

إن «أوائل زيارات الدهشة « لمحمد عفيفي عامر أحمد مطر خليل الرملاوي هي بالفعل سيرةٌ ذاتية متميزةٌ ككاتبها ، ولعل مما أكسبها ذلك التميز تعدد أبعاد حضور الجسد فيها ؛ إذ أعلن الوعي من خلالها إدراكه لكنه ذلك البرزخ القائم بين نوعي الجسد البشري (الذكر والأنثى) وقدرة الذات على هتك ستره دامجاً بينهما (عبر النص) في لحظة إنسانية خالصة ، كما عكس نص السيرة قدرة الذات على تجلية رؤية خاصةٍ للآخر تكشف أبعاده الوجودية من خلال الأحداث والوقائع ، ليعلن نص السيرة عن فلسفةٍ مؤداها : أن كل جسد يمتلك إيقاعاً خاصاً وعالماً خاصاً يحدده هو بحسب حركته وفعله في فضاء التجربة الوجودية. بينما أعلنت السيرة عن ذلك البعد الدلالي الذي تحققه الذات المطرية ، إذ أبرزت امتلاك تلك الذات صيغةً وجودية لها من المغايرة والاختلاف ما يُفردُها عن غيرها من الذوات الأخرى ، وكان الوعي بتلك الفرادة وذاك الاختلاف طاقةً دافعة لسيرورةٍ وصيرورةٍ دائمين.

لقد كان الجسد في البدء وفي الختام يكون وبين البدء والختام وعيٌ بعالم من الأشياء والمفردات والموضوعات والموجودات والمفاهيم ، عالم يناجز الجسد/ الذات وعياً بوعي وحضوراً بحضور ومعرفةً بمعرفة، وعيٌ أصبح الشعر قوامه وقمّته وقيمته المثلى ، لأن الشعر هو الرؤية التي تتأبى على المحو وتندّ عن التأطير، رؤيةٌ تتسع لتختزل الوجود في صورة ، وتتحدد لتسكن النفس، فينبض بها القلب ويشقى بها العقل وتنجذب لها الحواس ويفور بها الدم فينتفض الجسد ويعلن عن ميلاد القصيدة اللسان. إنه الشعر ذلك الطائر الجارح الذي يحمل القلب فتحلّق

الذات في فضاء ما العالم منه إلا جرمٌ صغيرٌ في مجرّته الشاسعة ، أو كما يقول مطر (عن ذلك الطائر / الشعر) في مفتتح أوائله:

(كان قلبي معلّقاً بين مخالب طائر جارحٍ محموم بالسياحات في الأعالي ، علوّه فزعٌ ورعب ، وانطلاقاته كارثة الاحتمالات ، ومناوشاته لعبٌ فوضويّ بين الأمل والموت ، وكلما حطّ ليستريح نقّرته الدهشة بزياراتها المباغتة ، وانفتحت مسالك الأفق أمام المعرفة المرّة والغربة الفسيحة).

الهوامش

(1) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث» د. يحي عبد الدايم – دار النهضة العربية ، بيروت – ط1 ، 1976 – من ص 2 إلى 11.

(2) انظر المرجع السابق من ص 2 إلى ص 12. (بتصرّف)

(3) «هسهسة اللغة» رولان بارت ، ترجمة: منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري بيروت 2000، ص75 .

(4) «زمن الرواية» د.جابر عصفور – الهيئة المصرية للكتاب (مكتبة الأسرة 1999) ، ص 195 .

(5) «الثقافة والإمبريالية» إدوارد سعيد ، ت: كمال أبو ديب – دار الآداب ، بيروت – ط 1 ، 1997 – ص 75 .

(6) انظر الغلاف الخارجي لسيرته الذاتية: « أوائل زيارات الدهشة – هوامش التكوين» محمد عفيفي مطر – دار شرقيات ، القاهرة – ط1، 1997.

(7) انظر الغلاف الخارجي للجزء الثالث من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد عفيفي مطر وعنوانه: » احتفالات المومياء المتوحشة « دار الشروق ، القاهرة – ط1 ، 1998.

(8) «راجع عن ذلك الأثر الدامي على عظام الأنف مقدمة ديوان « احتفالات المومياء المتوحشة « للشاعر محمد عفيفي مطر– الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة – ط 1 1998 ، ص 455 . وقد نتج ذلك الأثر عن تعرض الشاعر للتعذيب داخل المعتقل السياسي في شهر مارس 1991 ، مما خلّف أثراً على عظام الأنف .. وانظر قصائد الديوان سالف الذكر أيضاً .

(9) «سيميوطيقا الجسد» شوكت نبيل المصري – الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة (كتابات نقدية 151) – أكتوبر 2004 – ص 118 ، 119 .

(10) « أوائل زيارات الدهشة هوامش التكوين « محمد عفيفي مطر – دار شرقيات ، القاهرة – ط1، 1997 – ص 7 .

(11) « أوائل زيارات الدهشة « محمد عفيفي مطر – ص 11 . المصدر السابق، ص 11 . المصدر السابق ، ص 27 . المصدر السابق ، ص 27 . الآيات من 19 إلى 22 من سورة الأعراف.

(12) «أوائل زيارات الدهشة « محمد عفيفي مطر ، ص 20 ، 21 .

(13) المصدر السابق ، ص 116.

(14) المصدر السابق ، ص 12 .

(15) المصدر السابق ، ص 12 .

(16) المصدر السابق ، ص 48 .

(17) فتحي سليمان هو أحد منشدي السير الشعبية في الريف المصري ، وذلك في محافظات الوجه البحري وتحديداً محافظة المنوفية (التي ولد وعاش فيها شاعرنا محمد عفيفي مطر) ، ويطلق عليه الفلاحون في تلك المحافظات لقب « الشاعر» فتحي لأنه يسرد هذه السير في شكل قصائد مغناة يضيف عليها بعض الأبيات الفولكلورية غير معروفة المؤلف ، ويوشيها بالمواويل والرباعيات المختلفة.

(18) (الباحث) «أوائل زيارات الدهشة» مصدر سابق ، ص 14 .

(19) لمصدر السابق ، ص 30 ، 31 .

(20) المصدر السابق ، ص 62 .

(21) المصدر السابق ، ص 81 .

(22) المصدر السابق ، ص 95 ، 96 .

(23) المصدر السابق ، ص 44 .

(24) المصدر السابق ، ص 51 .

(25) المصدر السابق ، ص 70 ، 71 ، 76 .

(26) المصدر السابق ، ص 46 ، 47 .

(27) المصدر السابق ، ص 104.

(28) المصدر السابق 44 ، 45 ، 46.

(29) لمصدر السابق ، ص 90.

(30) المصدر السابق ، ص 126.

(31) المصدر السابق ، ص 65

* * *

الأبيض المتوسط

أحمد عائل فقيهي

السعودية

(1)

إنه الأبيض المتوسط

حيث «الشيء»

هو كل «شيء»

حيث يتضاءل العالم

وتبدو الجغرافيا

بحجم نجمة تضيء

وفيما أنت ماثل أمام حضور

البياض..

يصبح الأبيض المتوسط

ذلك المغلق الذي لا «ينفتح» إلا ليغلق

ذاكرة الكلام

كأنما هو اللغة
وحده الفصيح في عالم يغرق في الصمت
كأنه المطر وقد استحال
إلى سحاب مهاجر
يفر من مدن الجفاف
نحو طرق لانهايات لها
لكأنها بدايات العالم

(2)

هو البحر المضيء بلهب اللذة.. ونار المعرفة
هو «أس» المعرفة
ومفتاحها الذهبي
إنه نهر الخصوبة
الذي لا يقف إلا ليتدفق ويجري

(3)

أنا الذي يسافر لا ليصل
لكنه يشقي بالعذاب
لكي يصل
لكأن الوصول هو زمن
آخر للنزول

ولكأن الجنة مرسومة هنا
بأيدي ملائكة يرسمون
كونا جديدا
على ما يمنح الأرض
خصوبتها الجديدة

(4)

إنه الأبيض
الذي يخيل إليك
وكأنه على حافة السقوط
لكأنه مثبت بيدين
من عسل وعنبر
وفيما هو «ثابت»
«يتحرك» فيك ما هو «ثابت»
وفيما أنت تتحسسه بكل
ما فيك من جوع وظمأ
يغوص فيك ذلك «الأبيض»
بلذة كما لونها
ضوء مسكوب من سماوات بعيدة
ها أنت تدور.. وتدور
مأخوذ بالانغمار تقف على حافة

الليل.. وحدود الجغرافيا
في ذلك «الشيء»
الذي يمحو «كل شيء»
في الذي «يرى» و «لا يرى»

(5)

هو حقل للحرث
هو الاكتمال والانتهاء
الفجوة والفجر..
العذوبة والعذا..
الغيبوبة والغياب..
القبر واللحد..
لحظة الميلاد..
الرماد والجمر..
جناح نورس يحاول أن يطير ولا يطير
شكل غمامة تمر
حمامة تقف على غصن
الروح إذ تشهق
ملك يجلس على عرش
من لحم ودم
وسادة محشوة بضحكات

الأطفال
وشهقة الروح
مياه تنهمر من سفوح
جبال بعيدة
موت يضيء في الحياة
وحياة تفيء في الموت
إنه الشيء
هو كل شيء.

* * *

...، والشاعرة

آسية العماري

على وشك البدرِ
في شفتيها
الكلامُ الذي كان مذ
كنتَ، والحبُّ
لكنه لا يجيد الوصولَ
ويحترف البَدءَ
كلَّ سفرْ...

•••

أنا... هي لولا
انشغالُ عصافيرها بالصخور القديمةِ
والنثرُ في مشيها
والخفَرْ

•••

أنا الحبُّ يوجدني من فراغ النهاياتِ

بالقلبِ

والشعرِ

يجعلني الريحَ

حتى أقول جنوناً

يبدد أسرارها في الدفاترِ

يهذي بأحلامنا

يرتوي دمعَنا

يستغيث بوجه الحبيبِ

من البعدِ، والبعدْ...

.... جنوناً بلا قافيةْ...

•••

أنا... هي لكنني من أقولُ:

«أحبكَ»

حدَّ الوصولِ

إلى

حبكَ المنتظِرْ.

* * *

حوارية على وتر الروح

جمال مقابلة
الأردن - أكاديمي وشاعر

[هي]

حبيبي الوحيد : سيجمعنا الخلود ذات يوم .. وحدك من تمتلك كياني .. ويعصف عشقك السّرمدي في أرجاء روحي، سيكون لنا عالمنا ذات حياة .. يزخر بالحبّ السّامي .. على محبتك أعيش .. وعلى ذكراك تقتات روحي .. ومن أجلك أموت .. هذا عهدي لك أبدا سرمدا .. أيّها البعيد .. المستحيل ..

[هو]

واقف في المرج، ويصيح في الأفق، يغني ثم يبكي، تتراءى له من بعيد، يحبها ويكاد يعبدها، ثم تغيب عن ناظريه، فتتقد في نفسه فتنتها ويلمع طيفها في سحابة هناك في آخر المدى، ولعل جمالها الفتان يعترضه مسرعا خاطفا كالبرق في مروره، فيضربه الحنين، تعلمون من هي يا شهود حضرته البهية؟ إنها غزالة السهل الجميل، ووردة الأفق الجليل، وغادة الحلم المستحيل.

[هي]

قرّرت أن أتوقّف عن خطيئة جنوني بك .. وأسلو هواك :

لن أشتاقك

لن أكتب عنك

لن أبكيك

لن أحتاجك

...لن أسترق النظر إلى عينيك اللتين أطاشتا صوابي..

لن أسارع الخطى لأحضانك الدافئة إذا ما دهمني خطب ما .. صنعته أهوائي لتضمّني بين حناياك ..

لن أشاكسك كقطة بريّة وأتحدّاك إذا ما خاطبتني بمنطق العشّاق ..

ولن أثير غيرتك المجنونة.. الخفيّة.. وأنا أحدّثك عن آخر الشعراء الذين وقفوا ببابي..

ينثرون عبق قصائدهم الغزلية المشبوبة الحنين ..

سأرى يا حبيبي إن كان يلائمك رشادي ..

[هو]

إلى شيختي/معلمتي

حبيبتي... جنونك هو فضيلتي التي أتيه بها على العالمين،

هواي قدرٌ من أقدارك :

لي ستشتاقين

وعنّي ستكتبين

وسأبكيكِ ما حييت

ولن أكفَّ عن حاجتي إليك،

فأنت نقصي، و»ذروتي النقصان»!!!! – يا سنا نفسي–

بك رأيتُ الله، فكيفَ إذا ما رأيته أنتِ في بعض تجلياتي العظيمة ... !

أين تهربين؟ كيف ستكفّين عن أن تكوني نور عيني؛ وقد قال لي باريها أنتِ البصر، وبصيرتي

– يا سريرتي – فضلةٌ غبارٍ من سناكِ الكبير، وأنت... (أنا) – يا قمري المنير –؟!

حدّقي بي، فيك أنا، أفق تجلّيك، أنا حليب رؤاك كلما طاشت السهام.

لا حضن للريح إن لم تعكفي أنت على بناء كوخك الصغير.

سأبقى في العراء، حاضنا وقتي، وحاملا صلاتي،

اذهبي أنت وسمّري جسدي على ذاك الصليب، إن لم يكن فيه بقايا من عشقك الحبيب.

أنا لست لي، أنا لكل ريح تشتهيني حين يطريها غبار آدمي، أو بوح روح أثير.

وأنت مني، وكل التمني، فلن يأخذوك مني، ولو كسروا فيك عنّي بعضَ الحنين.

رشاذُك لي يا منية المتمنّي، ولي أيضا منك ما فوق الجنون.

[هي]

حفنة من الوهم

صار عمري

يطفو كما الزبد

فوق بحار التمنّي

وأنت تشرع في هجرة جديدة

... داخل كينونتي

تحتلّ حدود القلب

وتعلن امتدادك

فوق سفوح شراييني

وأوردتي ..

[هو]

نرسمُ للغازي خريطةَ الجسدْ

نُعلنُ انحسارَنا

ثم نطفو هناكَ زُبْدًا

نُوَدِّعُنَا

لنولدَ زُهرًا من جديد في مساحة الأبد

وحين نجتاحُه ليعبُرَنا

نقول: تاه فينا.

ونحن الذين صيرناه قنطرة من زَبَدْ.

[هي]

يا لجحيم شفتيها عندما يصّاعد أواره ..

أيّ صبّ لم تخنه قوى صبره عندما يصادف لظى إغوائه ..

فلتقرأ على روحك السّلام أيّها العاشق المدن..

[هو]

تجربة العشق جرأة على النار، أليست من معدنها؟!

آه أيها الإنسان! أنت الغوي، كما ألنت بها الحديد، شكلت قلب حبك من ذاك الأوار

[هي]

أنت مثلي أيّها الشّريد المبدّد

وكلانا يشابه ذلك الليل المدلهمّ

تجاورنا الغربة السرمديّة

وتساير أرواحنا أحلام سديميّة

ما تفتأ تتلاشى كظلّ شاحب

حلّت عليه الظلمة

فاحتوته .. وسحقت وجوده

[هو]

في وجودي ووجودك ، قدّسَ الربُّ سرَّه

وحبانا معا في ظلمة الليل ستره

وأرانا في تجليه الحبيب أمره، نحن روحان مخصبان

ظلنا خالد لا يغيب، والوجود غيم حبيب

نحن من نبقيه فينا وننشر عطره

[هي]

جزيرة معزولة هو قلبي
شراع طوّحته العاصفة
أمداء بلا نهاية
تموّجات تتسع ضياعا
كلّما حركتها أصابع الرياح
... تمتلئ روحي بالرمل
حيث لا حياة
تورق بين جنباتها
والبذرة اليتيمة
جفّفتها سورة القحط
وغشّاها ظلام العطش
وامتطاها النواح
باردة مدينتي
تتزيّا شوارعها بالفقد
واللغات المعتمة
تحلم بقصيدة مضيئة
حروفها بهيّة الحضور
تعانق الصباح.

[هو]

لا تحزني يا بهية الوجدِ الحبيبْ،

أنت فينا شمسٌ لا تغيبْ،

في المدارِ اتّزان،

فكيف لنبع الحنان، أن يغيض؟

روحك العليا طودٌ على الريح عنيد،

... وعَصْف عقلكِ للكونِ اجتياح،

كُسِّرَتْ يا حُبُّ «أصابعُ الرياح».

[هي]

أيها الملاذ الروحيّ الذي أرفض أن تجمعني بحضرته

صروف الزمان الماديّ الفاني

فليبق ضمير المعرفة

سرّا مطويّا بيننا

إلى أن يشرق فجر الارواح الصادق.

[هو]

الملاذُ الروحيُّ ملاكْ، إن لم تسعفه المراقي ذاقَ الهلاكْ، سيبقى واقفًا أبدًا، من عالم الذرِّ إلى صروفِ

الدَّهْرِ، وَفِيًّا حَفِيًّا عَفِيفًا خفيفًا أَبِيّا، إلى أنْ يَمُنَّ رَبُّهُ ويلقاكْ.

[هي]

المسافات الضيّقة .. هي ما ترنو أرواحنا للتمرّد عليها .. والهروب من ظلال أسرها الواهي.. والذكريات قوت القلوب.. وهاجسنا للتواصل مع ما اندثر من حقائق حياتنا خلف سدوف النسيان..

الرحيل سيكون .. ولكن منك إليك ..

ليس ثمّة ظعن حقيقيّ ..

كينونتك أنت .. وما تهفو إليه وتصبو .. كن أنت يوتوبيا الحياة الفاضلة الرحبة كما الجنان .. العميقة كما المعرفة ..

[هو]

المغتني بنفسه يسافرُ فيها، وفي فضائِها أبدًا يقيم.

يكتبُ على جدرانِ الليلِ سيرةَ الفصول، ويُنَقِّطُ علي لحافِها أخبارَ النجوم.

سِرُّنَا في نَقصِنا إلينا، وهاجسُ اكتمالنا حصادُ هُموم.

على عناقيدِ الروحِ نلملمُ الخطى، ونجثو ذاهلين على جسدِ الريح.

منْ يسمعُ أغانينا إذا كنَّا نأكلُ غيمَنا بلحننا المبحوح؟!

عرَفنا سِرَّنا فينا، وخلَّدْنا مراقينا، فلا خِفْنَا ترابَ يقينِنا،

ولا غابت لنا في مدائن حلمنا روح.

لا ينِي لحنُنا يقوِّي لَحْمَنَا لفضلِ حلمِنا بشهوةٍ ليسكنَ السُفوح،

أو ينطفئ في فراغٍ باسمٍ آثمٍ، يلمُّ جُرحَه الخاوي ويروح.

[هي]

ها قد أشرق الفجر في سماء مدينتي الثكلى

وامتدّت أشعّته الزائفة .. إلى زوايا شوارعها الملتفّة الساكنة ..

وما أشرق بعد :

فجر روحي ..

وما أرى له ثمّة اشراقا وانفجارا ..

... حتّى تودعني المنايا قبري البائس

أشعر أنّ الموت : هو الولادة الجديدة لروحي .. والانبعاث المجرّد لذاتي ..

أحسّه :

الخلاص الوحيد .. الذي تترقّبه جوانحي بشغف ورهبة بحجم الأفق

لكأنّه ..

السبيل الوحيد لانفصال شعوري عن دنيا الناس

وعوالمهم الثقيلة ..

[هو]

لا مجدَ لروحٍ لم تتعمَّد بماءِ المدينة، ولم تصطلِ بهجيرِ نارِها.

ولا معنى لاتّقادها العظيم إن لم يُشرقْ فجرُ المدينة عليها.

مِنَ الشعاعِ [الزائفِ] انبثقتْ جديلةُ النورِ في معنى الروح.

وسكونُ الشوارعِ فيها أبدعَ أُلَمَ العظيمَ لانفجارها الموعود....

أيُّ نشيدٍ بائسٍ هذا للمنايا في سعيها المقيت؟!

لا بأس على الروح؛ لأنها دومًا تعلّمت كيف تأتي وكيف تروح.

ولادَتُنا كَونُنا فينَا، تجدُّدُنا تلاقِينا ذَوبُ عِناقِنَا في تلاشِينَا.

لولا الناسُ ما كُنَّا، ولولا حبُّهُمْ ما كانت أمانينا،

ولا حَطّتْ ولا شَالتْ جوانحُنا، بأجسادٍ تُغازِلُنا وأرواحٍ تُنادينا.

فما لِي يا مُعلِّمَتِي؛ لا تُطاوعني نَفسي الثكلى في مراميك؟

[هي]

المسافات الضيّقة .. هي ما ترنو أرواحنا للتمرّد عليها .. والهروب من ظلال أسرها الواهي.. والذكريات قوت القلوب.. وهاجسنا للتواصل مع ما اندثر من حقائق حياتنا خلف سدوف النسيان ..

الرحيل سيكون .. ولكن منك إليك ..

ليس ثمّة ظعن حقيقيّ ..

كينونتك أنت .. وما تهفو إليه وتصبو .. كن أنت يوتوبيا الحياة الفاضلة الرحبة كما الجنان .. العميقة كما المعرفة .

[هو]

المغتني بنفسه يسافرُ فيها، وفي فضائِها أبدًا يقيم.

يكتبُ على جدرانِ الليلِ سيرةَ الفصول، ويُنَقِّطُ علي لحافِها أخبارَ النجوم.

سِرُّنَا في نَقصِنا إلينا، وهاجسُ اكتمالنا حصادُ هُموم.

على عناقيدِ الروحِ نلملمُ الخطى، ونجثو ذاهلين على جسدِ الريح.
منْ يسمعُ أغانينا إذا كنَّا نأكلُ غيمَنا بلحننا المبحوح؟!
عرَفنا سِرَّنا فينا، وخلَّدْنا مراقينا، فلا خِفْنَا ترابَ يقينِنا،
ولا غابت لنا في مدائن حلمنا روح.
لا ينِي لحنُنا يقوِّي لَحْمَنَا لفضلِ حلمِنا بشهوةٍ ليسكنَ السُفوح،
أو ينطفئ في فراغٍ باسمٍ آثمٍ، يلمُّ جُرحَه الخاوي ويروح.

[هي]

هذه المدينة

تغفو على تهليلة الغربة

وتمطر سماواتها أحزانا بلا قيد

وأنا أبحث عن وجهك

ظلاّ يواكب أحلامي

... لحنا ينسرب بين أزقّتها

مسافة للحنين

جذوة لاشتعال الحكايات التي

مرّت كنسمة عابرة

توقظ فينا

لهفة الانتظار

وافتقادا كلّما تركناه خلفنا

وقرّرنا الرحيل

تشبّث بتلابيبنا

تاليا علينا

عهودا قطعناها

وأدمعا كانت هي

كلّ ما امتلكناه

وبقايا كبرياء

[هو]

تُعَتِّقُ المدينةُ في نفسي سَرابَ كُلِّ رِجْسٍ دَفين
وتُقَطِّرُ في دَمِي وحشةَ الغُرْبَة
تُهْدِيني صَرخَتي وتُرشِدُني إلى أنيني
تَمْلَؤُني فَرَاغًا لَئيمًا في زِحَامِ السابلين
وأقعدُ على قارعة الدرب أتأملُ أنايَ فيكِ إذْ تَعبُرين
وأشتعلُ خلفَ ظِلِّك ويُغرينِي عَطَشٌ دَفين
تُرَاهَا ... تُرَاهَا بُغْيَتِي أمْ تَاهَ فيها مِنِّي اليقين؟
فَجْأَةً يَرتدُّ إليَّ مَا غَابَ مِنْ ظِلِّي فِيكِ
يعودُ باكيًا شاكيًا: هي امرأةٌ مسافرةٌ أبدًا
تكتفي بشوقِ روحِها، وَشِقِّ جُرْحِهَا، وَلَيستْ تَعْرِفُ القرين

أَرَتْكَ مِنْ طَيفِهَا مَا تَكَوَّرَ مِنْهَا فَضَجَّ فِيهَا إِذْ نَضَجْ
فخافَ الطيفُ، فسَرى بالروحِ ثمَّ عَرجْ
لكنَّ بُراقَ هَواهَا كانَ أَرْداهَا، حينَ خَلاَّني وإِيَّاهَا
فَأزْهَاني بِهَا وَأَزْهَاهَا، من أوَّلِ البدءِ عِنْدَ المُنْعَرَجْ
فَهَا نَحنُ في مدينةِ النُّعاسْ
ظِلٌّ تَائِهٌ وَنَجْمٌ ثَاقِبٌ وَجَمْعُ نَاسْ
نَشْتُمُ (نَسْتَحِمُّ بِـ) الماضي، ونَلْعَنُ (نَلْعَقُ) الحاضِرَ، ونقولُ لقادمِ الزَّمَنْ:
(هكذا وُجِدْنَا وَهَا نَحنُ رَاحِلون
أَتَوْا بِنَا وَأَرْعَبُونَا ثُمَّ شَالُوا غابرين
وعَبَدْنَا دَرْبَهُمْ حينَ استقالوا ذاهبين
وأَعْقَبْنَا ضَلالاً وظِلالاً، تَرَانَا ولا نَرَاهَا، أو نَرَاهَا وَلا تَرَانَا).
فكيفَ يا أنايَ تتوهينَ عنِّي ولا تَعبُدينَ ظِلِّي
وأنا مُذ عَبَرْتُ هَوَاكِ، مَا زِلْتُ أراكِ،
ولعلّي عبدُ خَطَايَاكِ؛ لأنِّي أَعُدُّ خُطاك
وسأبقى أبدًا أطوي بنارِكِ السنين؟

[هي]

في قلبي وحشة وخوف بحجم الغياب

وفي روحي قلق واضطراب

أبحث عنك فتضيع صورتك خلف الحجب

أين أنت ..

أين أنت

... أكاد أضمحلّ في سماء العبث

وأنا وحدي ... تائهه أمام مدود الظلام ..

هلاّ أسعفتني بالطمأنينة ..

وسربلت روحي بأمانك ..

حنانيك .. فقد تعبت .. تعبت حقا ..

[هو]

أنت إذ تعبرين فضاء روحي أغيب، فلا أحس بالآيات، لأنّ كونك فيّ تسبيح وتمجيد، ترفعين همّتي، وتكشفين غمّتي، تُسعدين طيف حسِّنا معًا، فلا نفني ولا نحيد، في إسارنا النبيل نبني هيكلاً، ومن جسد فينا نَحيل، نرعى في سماء روحنا كوكبًا، فيا شيختي ويا غايتي، ويا مدى مداايٍ هل أنا المُريد؟!غاب عني الحس، وتجلى لي في خافقيك القدس، وسأظل، طفلا غريرًا، ألهج بين يديك هاتفًا ما حييت: هل من مزيد، هل من مزيد؟

نشوء

حسن الصلهبي
السعودية

1

إلى الشمسِ
وهي تُحاولُ أنْ تغربَ الآن
في بحرِ قلبي ،
وتخلدَ للنومِ
فوق سريري الـمُهيأ
منذ النشوءْ .
إليها ..
وقد بلّلَتني بأندائها
وولّتْ كَلَونِ الفراشةِ
حينَ يغيبُ ..
ويتركُ في العينِ

بعض النتوءْ .
ورائحةُ القَطْرِ تبعثُ مَيْتاً
وتتركُهُ في حُقولِ الوجودِ
بدونِ وضوءْ . .
سأُولَدُ بدراً
أُباركُ نفسي أَخاً للشموسِ
وأجعلُ روحيَ شلال ضوءْ ؛
لأغسلَ حُزْنَ النوارسِ
من وخزاتِ الظلامِ البهيمِ ،
وأُلْقِي حِبال بَهائيَ
في اليمِّ
تَخرجُ بيضاءَ
مِن غير سوءْ .
وأنتِ هناكَ
على شَفَةِ البحرِ
تبنينَ مِن أُمنياتكِ بيتاً
وتُسقِطُهُ أدمعي في هدوء

2

فَقُل للسماءِ
بأنْ تتخضَّبَ بالأُغنياتِ
على سفحِ هذا الصباحِ

وما بعد بوابة الوقت .
قُل للزهور
بأنْ تترضَّبَ من شفة البدرِ ،
لا يبخلُ البدرُ
إلاَّ على الطيرِ
تلك التي في مناقيرها تَحملُ الجمر .
قُل للزنابقِ
أنْ تتوضأَ في بركة النجم ،
تغمسَ أرواحها
في البريق المُبخرِّ بالحُبِّ .
قُل للصخور
بأنْ تتحطَّمَ
إذ لامسَتْهَا أصابعُ سِحري
وإذ غمرَتْهَا سحائبُ شوقي
بِمَا لا مَحَلَّ له في اللُّغةْ .
وقُل للشجيرات
أنْ تتنهَّدَ
وهي تَشُمُّ نسيمي العليل
وتسكبُ فضَّتَها في إنائي .
وقُل للفراغ
الذي ثقبَ القلب

أين الطريقُ إلى البحر
حتى أُفرِّغَ حُزني بمرجانهِ.

3

على سُلَّمِ القلب تصعدُ ،
كالليل تخنقني في الزوايا
وتفترّ كالنجمة الخائفةْ .
وكانت عيونُ الفراشةِ ترقبني
حينما سِرْتُ . .
أدركتُ أنِّي سَأَلْتَهِمُ الحزنَ
وَسْطَ الرغيف
وأَحْسُو من الشَّفَة الراجفةْ .
وكانت أَميرةُ قلبي
تُزودُني بالرحيقِ المفخخ بالشوق ،
تملؤني بالذهول الرتيب ،
وتمتدُّ كاللمحة الخاطفةْ ،
وكنتُ ألوذُ بأشجارها الـمُثقلاتِ
بكيفَ وأينَ وماذا
ولـمَّا متى تَهدأُ العاصفةْ ؟!
وكنتُ على وجنتيها
أضـمُّ النجومَ . .

وانثرُها في صحاري الليالي
تَـعُدُّ قناديلها الخاسفةْ .
فيا أولَ الصمت
هذي شموعُكَ من وهجها
تَشُقُّ ترابَ الهوى رهبةً
وتسكبُ أدمعها النازفةْ .
وجمرك لَملَمَ أشلاءَهُ ،
ودثَّرَها بالرماد الوضيء ،
وماتَ بأحلامه الآسفةْ .

4

فيا أنتِ . .
كم قَرَّبَتْني المسافاتُ منك ،
ولكنَّ طيفكِ يَحْضُرُ مُشتعلاً بالرحيلِ
ومُمتلئاً بدماء الغروبْ .

ويا أنتِ . .
كيف اختَرَقتِ سمائي ،
وحَلَّقتِ مثل الحمامة فيها ،
لماذا ؟
لماذا ؟

نَثَرتِ الوجعْ .
وأومَأْتِ للبحر أنْ يغسلَ الحزنَ بالملح .
لا أنتِ جئتِ !
هل تُرضعين صغار الأماني ؟
ولا أنتِ طرتِ !
فيحتشدُ الليلُ في وَجْنَةِ البدر
أَغْضَى ..
يُعَلِّقُ خيباتِهِ فوق شَمَّاعة الأمل المستريبْ .
ويا أنتِ ..
هل تُدركين انتمائي إليكِ ..
فقبلَكِ أجهَضْتُ حَمْلَ الغمامةِ
وهيَ تُحاولُ أنْ تسقيَ العُشبَ
فانتحرتْ فوق صدر كثيبْ .
أَلاَ تعلمينَ بأنَّكِ سوف تقيسين دربي إليكِ
بشِبْرِ يديكْ ..
فما زالتِ الريحُ تُودِعُ أرواحَنا في رفوف السماءْ .
وما زالتِ الشمس تصفعُ وجهَ الظلام ،
وتحرقُ ما لوَّثتْهُ أيادي الفناءْ
وما زلتِ أنتِ السؤال المريبْ .

* * *

وقع الكلام المُسجى على الغمام

رامي أبو شهاب
قطر

لموتين تنازعا زمناً واحداً
ولغيابين حضرا
واختلفا في المكان
أرى الزمنَ طويلَ ليلٍ
مُذ نَعى
من حملتْ لي الوصايا
أُشكل عليّ الدمعُ أم الكلام
طوى
البياض
حتى جاءني خبرٌ
فزعتُ بآمالي فيه إلى الكذبِ
شرقتُ بالحرف

وأفسحتُ لجسدي بالمرورِ عبرَ الأثير
حيثُ وقعُ الكلامِ المُسجى على الغَمام
وجمتْ مني اليدان
واستطالَ الحنين
لم يتبقَ لي سوى بضعِ درجاتٍ لأرتقي إليك
وأحتذي بك في الرّحيل
ودعتِ ما كانَ مني
وما سيكون
لم يعدْ لدي من فراغ تملئيني به
فكنتِ أنتِ الامتلاء
وكنتِ زمني الذي مضى ليعود
وعادَ ليمضي
قالتْ: لا تكترثْ بما كنتُ، وكن أنتَ الامتداد
قلتُ: بعثرتني الخُطى في الأزرق
وحملّني الزمنُ تدابيرَ أن أعتادَ الفراغ
وأن أهادنَ وجع أو عوجَ الغياب
خائن أنا ، كوني أمتشقُ الحضور
وأنت افتعلتِ الرّحيل المُعجّل
تعالي
نتفاوضُ في المؤجل

أنّى لي – بعدك – أن أمتلكَ فتنةَ المستحيل فيكِ
فاصطنعتُ ما سيؤول لي منكِ من عتاب
أو بنفسجةٍ من شجن
آه، آبُ قد آبَ..... واخترتِ أن يكون لك فيه الإياب
تعالي يا سيدةَ الزّيت و الزّعتر
أضيئي جبيني بسبعِ نجمات
هنّ أشهرُ حلمي
وضعي في جيبي خبزاً و صباحاً
خاوياً
فراغاً يلطمني
لم أفتعلْ وجوده
ولكنه أُسقط عليّ من نوافذ خوفي
بضعَ وردة
وبضعَ انتظار
لم يتبق لي من دربٍ
ألمحُ فيه وجهَك قُبيل الرّحيل
و لا من طريقٍ أصعدُ فيه إليكِ
كي أتعمدَ برائحةِ خبزك
عذراً سيدي درويش.. إذا كنتَ تخجلُ إذا ما متَّ من دمعِ أمك
فإني هنا

أخجلُ من كوني حيا
وأخجلُ من مروري تحتَ حبلِ الغسيل
المُعطّل
وقهوةُ أمي نضبتْ
من ركوةٍ
لن تجدَ كفيها كي تُحمّل
حملني رحيلُك
إلى ما لا أدري... ولا أرى
رحيلكِ مني
في الغموض
وقلقِ السؤال
لك الحنينُ مني و لي منك
روضةُ الذكرى
هي حدائقُ الأسود
رجوعي الأخيرُ إليك
وسَفري فيكِ نحوَ
ما لستُ أعلم
أيسلبني هذا الأفول
رائحةَ الصّباح و فيه وجهُك
المُثقل

بقلقٍ وكثرةِ العتاب
كوني امتهنتُ
هوايةَ الترحال
وأدمنتُ فعلَ الغياب
فكلانا على قلقٍ
من سيطأ أولا العُباب
أتاك وجهي يسعى
فمتِّ به فرحا
فيممتُ نحوَ قبرك حفرا
واعديني بأن تطرقي بابي، إذا ما يممتُ شطرَ الموت
يوما
وأنبئيني ما ليس لي به من تأويلٍ
و ما لم أطقْ عليه صبرا
إني أراني أحملُ نعشا
و شوارع الصّبا تحويني
وأراني في خطوط يديك أسيرٌ
عذرا أن نسيتُ
وكنت سيدَ التأخير
تعللتُ بأني جئت أحملُ لك وردا
آهٍ يا رجوعي و جوعي

تصفحي وجهي بكفيكِ
وخيطي لي ضحكتي الأخيرة
ارتقي قميصي
وامسحي عن جبيني الغُبار
و كوم الغيوم
وإن شئتِ اكتبي عني
ما لا طاقة لي بهِ
بأني مودّعُك في انتظار
أنْ تؤوبي
يوماً ما من
الإياب .

* * *

مازلت مسروقاً

سعد بن معدي الخشرمي

السعودية

في هذْأَتي

استمطر الأوتار

من ولعي وأعزف للهوى !

وأمازج الحيرى على قرع الطبول تزلُّفا

للحبِّ وجهٌ حارقٌ مثل الشموسِ مؤدْلجٌ

لا يرتجي إلا اللظى !

نعم الرفاق بدتْ مخايلُ فضلهمْ

كانوا سُكارى في دمائي يكْرعون جنونهمْ

نعمْ الرفاقِ الساذجينَ بعشْقِهِمْ

ما عدتُّ أعرفُ ملمحي

كلُّ الملامحِ في البلادِ تكوّرتْ

طلع الوجوهِ تسدَّلتْ شفقاً مليئاً بالنوى !
تتقافز الظلماء تقطفُ حنظلاً
إيهٍ على أيَّامهِ
تلك الشواطئ تقتفي أثر المحبيْنْ
تقتاتُ من خطواتِ العاشقينْ
يا وفْرة الأوجاعِ بين ضلوعنا
لا تنزعي .. عني ملامح شاعرٍ
نذر القريض لخدمةِ العشّاقِ
لا ترحلي .. إنِّي سكبْتُ خواطراً
ثكلى تزاحمُ نفرةَ الأشواقِ
ما أشمس الذكرى إذا كان المساء خرافةٌ
تغفو شجوناً بعد عناقِ
ما أبشعُ الغرقى لظىً
في لجَّتي
في بهجتي.. أو مهجتي
إيهٍ مضتْ
نحو الفؤادِ وَأُزْلِفَتْ
في هوَّةٍ مطموسَةٍ
وتقولبتْ .. وتدحرجتْ

في عمقِ مائي وارتوتْ
طهر المآذنِ داخلي
يا أيها الجزار في صدري كفى !
عاد الظلام محملقاً
نظراتُهُ شزراً كأنَّ ظنونهُ سيف احْمرارْ
وكلامهُ متجوِّفُ الأشواكِ والدجى احتقارْ
متوقِّدٌ ظلي اصفرارْ
كم بتُّ أجْمَعُ سحنتي
من كلِّ فجٍّ شاردٍ
من كلِّ ضوءٍ باردٍ
في لوحتي مات اخضْرارْ
ما عاد في روحي سوى
شذراتُ عشقٍ من ربيعْ
جسدي الصقيعْ
أحتاجُ للأمطارِ عزفاً أو نزيفْ
أحتاجُ للأزهارِ عطراً لو طفيفْ
مالي أرى وقتي سدى ؟
صوتٌ ويرجعني صدى ؟!
في داخلي جبلٌ مريعْ !

ينهار كلَّ دقيقةٍ
متكدِّسٌ تحت الضلوعِ ممارساً
طقس الزلازلِ في معابِدِ قسوةٍ
لتألِّب الأحزان بين جوانحي !
ما زلْتُ مسروقاً بعد جوارحي !
يا سارياتَ الحبِّ أشعلي
وجعي فما الحب الجميل بأضلعي !
فالجُرحُ قافيةُ الجوى !
والصمتُ ذنب تفاعيل الهوى.

* * *

مفهوم الصورة الشعرية
لدى شعراء مجلة «شعر»

عبدالرزاق المجدوب
أكاديمي وباحث/ السعودية

تسعى هذه المقالة إلى الوقوف عند مفهوم الصورة الشعرية لدى شعراء تجمع مجلة «شعر»(1)، وهم يقرؤون الإبداع الشعري من زاوية الصورة الشعرية، ويتأملون أسئلته وقضاياه، وهم في ذلك مدفوعون بخلفيات فلسفية، تبحث عن تجسيد لها في مفهومهم للصورة وخصائصها وفي تفاعلاتها بخلفيات فلسفية، تبحث عن تجسيد لها في مفهومها للصورة وخصائصها وفي تفاعلاتها مع قضايا وإشكالات طرحتها الحداثة الشعرية، ستجد تجلياتها لاحقاً في الممارستين النقدية والإبداعية داخل متن منبرهم الأدبي.

لكن ما طبيعة تنظير الشعراء جملة وما غاياته؟

يقول رنيه ويليك: «يكاد المرء في بعض لمحات الخبث أن يستجيب لإغراء التفكير في أن كل ما يقوله الشعراء هو: «اقرأوني لا تقرأوا سواي!!»(2). يعني

هذا أن الآراء النظرية والمفاهيم الأدبية للشاعر إنما هي تعبيرات عن جدله مع نفسه، وحول ماذا ينبغي له أن يفعل في المرحلة التالية وماذا يتجنب(3).

إن تنظيرات شعراء مجلة «شعر» للصورة تدخل ضمن مشروعهم الإبداعي الذين سعوا جاهدين للترويج له، وإقناع المتلقين من متذوقي الشعر به في مناخ صراعي تعددت فيه المشاريع الحداثية ومنابرها الأدبية(4).

ويفترض البحث أن التنظير للصورة الشعرية من طرف شعراء التجمع مزدوج الغاية: ذاتي وموضوعي، فهو من صميم المشروع الشخصي المندغم في المشروع الجماعي للمنبر، يدافع عن رؤية خاصة للإبداع، ويبرر نموذجاً من الكتابة الشعرية، ويسعى إلى تشكيل أفق إبداعي جديد في الساحة العربية شعاره الحداثة، ولغته الهدم والتدمير وإعادة البناء، وفي هذا المناخ تحتد علاقة التنظير بالإبداع، ولكن تخلل هذا المشروع الجماعي تمايزات على مستويات التنظير والنقد والإبداع.

نحاول إذن، استجماع كل عناصر تصور شعراء التجمع للصورة الشعرية من خلال قراءة متأنية لتنظيراتهم المتفرقة على أربعة أعداد من مجلة «شعر»، وإعادة تركيبها في نسق منسجم.

ولا حاجة للذكر بأن بناء تصور شعراء التجمع لمفهوم الصورة الشعرية بكل أبعاده وامتداداته، هو غوص مباشر في كل قضايا الإبداع وأسئلته في تجربة الحداثة كما تبلورت لدى تجمع مجلة «شعر».

يستهدف البحث إذن لملمة مفهوم الصورة عند شعراء منبر «شعر»، مفهوم يتبلور في تعريف مرتبط بالمهمة والوظيفة والمصادر والخصائص.

وفي الوقت الذي كانت فيه لغة التمرد والقطائع عنوان مرحلة، ارتأى شعراء تجمع «شعر» وهم يضعون الخطوط العريضة لما يمكن أن يسمى بـ «نظرية الصورة الشعرية»، العودة إلى الماضي البعيد والقريب والنبش فيه عن لحظات التجديد، وتجديد الصورة منه على الخصوص، وكأنه حداثة «شعر» تصنع لنفسها شجرة عائلة وآباء كانوا متمردين على غرارهم، ولتقول في خضم صراع التجمع مع خصومه إن تجديده ليس بدعاً. وكانت قراءتهم للماضي ذات خلفيات فلسفية وأدبية تحكم فيها مفهوم التجمع للشعر ورؤيته للإبداع. كما أن هذا المفهوم، ارتبط بإشكالات الحداثة وقضاياها الإبداعية، حيث تنغمس الصورة في أتون أسئلة الحداثة،وتحضر بثقلها في كل القضايا التي طرحتها ظاهرة الحداثة الشعرية في عمومها، أو في بعض خصوصياتها لدى تجمع «شعر».

وكان أكبر مشروع إبداعي لحداثة «شعر» هو قصيدة النثر حيث تتموقع الصورة الشعرية بامتياز بديلاً لبنية الشكل الإيقاعي التي كانت مدار جدل وصراع في محاولات تجديد الشعر العربي. ولموضوع الصورة في قصيدة النثر وقفة خاصة في مناسبة غير هذه.

1 – تعريف المنبر للصورة الشعرية:

ربط شعراء مجلة «شعر» بين الشعر والفلسفة، وجعلوا للشعر وظيفة معرفية، ولكن هذا الربط لم يمنعهم من إحلال الصورة مكانتها المستحقة ضمن مشروع القصيدة الحداثية.

وقد استطاعت «شعر» منذ عددها الأول، تقديم تعريف للصورة ورد في سياق تحديدها لمفهوم الشعر ودوره في «معركة الوجود»، جاء فيه: «إن الصورة تعبير استخدم الكلمة لتجسيد الأثر الفني، أو فعل المعرفة الخلاقة»(5).

يؤكد هذا التعريف على الطابع اللغوي للصورة، فهي شكل من أشكال التعبير استخدم اللغة من أجل تجسيد المعاني التي يحملها الأثر الفني، كما يمكن لأشكال فنية أخرى أن تستخدم وسائل أخرى، وقياساً على الصورة الشعرية فإن الرسم تعبير استخدم اللون لتجسيد الأحاسيس والرؤى في صور تشكيلية. وبهذا المعنى ترتقي «شعر» بالصورة في مصاف أشكال التعبير التي ابتدعها الإنسان وميزت تاريخه الفني. كما أن التجاء الشاعر إلى الصورة هو حاجة ملحة للتعبير عما لا يمكن أن يفهم من المتلقي إلا بتجسيده بالصورة، وبهذا المعنى فالصورة وسيط أساسي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام(6).

إن تعريف التجمع للصورة لا يخرج عن مفهومه للشعر، وأحد أبعاد هذا المفهوم كون الشعر «معرفة» يتم إظهارها حسياً كما في كل الفنون عامة. وهي معرفة تتجاوز العلم وتخوم العقل. وقد كان أفلاطون يستدعي الصور لكي يفهم ما لا يفهم مباشرة(7).

2 – مهمة الصورة ووظيفتها:

تستطيع الصورة عند «شعر» أن توحد بين أشياء العالم وكائناته، وحدة سعى الشاعر لإدراكها منذ الأزل، ويستطيع بالصورة أن ينشئ العلاقات بين الأشياء القريبة والبعيدة الممكنة والمستحيلة شريطة أن تنبع الصورة من تجربة كيانية، وأرق معرفي وأن تخرج من لهيب التجربة مشتعلة حارقة.

ومن مهام الصورة الشعرية أن تثير العاطفة بالعلاقات القائمة بين عناصرها، كما أنها ضرورية لجعل القصيدة ذات معنى، ولأن الكلمات وحدها قاصرة عن إثارة تلك الدرجة من العاطفة كما يعتقد يوسف الخال(8).

ومن أهم وظائف الصورة الشعرية أنها تساعد على تقريب الرؤية الشعرية من الواقع، وعلى تحريك مشاعر القارئ كلها لا عقله فقط، كما أن التعبير بالصورة المجسدة يكسب القصيدة حركة وغنى، وهو إلى حد ما يؤنسن الفكرة، أي يوجدها كياناً مستقلاً فريداً[9].

إن الصورة عبر الكلمة واللغة عموماً، تعطي معنى للوجود، وصيغة لوحدته واكتماله، فهي تبدع العالم من جديد عندما تتجاوز قشرته إلى جوهره، و«الشعر الحقيقي» لا يرتبط بالواقع المادي، بل يرتبط بـ «الإيقاع العام للوجود ليشتق منه الإيقاع المصيري الخالص»[10]، بحثاً عن جوهر الوجود وبكارته، وبحثاً عن براءة غطت عليها أصباغ مصطنعة. والشعر، في هذا البحث الذائب، هو من يعطي لأشياء العالم وجودها الخاص ومعناها، فهو «يغامر في الصورة»[11].

والشاعر وهو يبحث فيما هو موجود، إنما يبحث فيما هو خاص وكينوني عبر الصورة، وهذه الصورة تعبير عما هو موجود لا صورة ما هو موجود[12].

إن الفكر وهو يجوس خلال العالم عبر العصور، كإشارات يكشف العلائق الخفية والمجهولة بجعلها مدركة وذات معنى. فمهمة الصورة إذاً معرفية، بمعنى أنها تغرقنا في المجهول وتوسع حقل معرفتنا، وتجعلنا نحس ما لا يستطيع أن يدركه عقلنا[13].

إن أشياء العالم متناثرة، وبالصورة تتم وحدتها عبر إنشاء علاقات بينها فتتآلف الأشياء التي تبدو عادة عصية على التأليف. تبعث الصورة الحرارة في موجودات العالم وتنسج من دفنها وإشعاعها صلات قربى وثيقة بكل التلقائية والعفوية الممكنة.

3 – مصادر الصورة وموضوعاتها:

انطلقت ((شعر)) من سؤال مباشر يتعلق بمصادرة الصورة الشعرية صاغته كالآتي: من أين يستمد الشاعر الفكر والمعاني والصور التي يتركب منها بنيان الشعر؟[14].

لقد شغلت هذه القضية دارسي الشعر الحديث، وتنوعت أجوبتهم، واعتبروا أن مصادر الصورة الشعرية لا تنأى عن أن تكون محاولة لرصد آفاق المخيلة طبقاً لعلاقة الذات بالموضوع في الصورة[15]، واستخلصوا أيضاً أن أهم مصدرين للصور الشعرية هما: الخيال والواقع بنوعيه الحسي والذهني، وما يتعلق بهما من مؤثرات. فالواقع الحسي يرفد ويؤثر فيها، وكذلك فالواقع الذهني بمستوييه النفسي والعقلي معتمد في تشكيل الصور[16].

وتتعدد المؤثرات في الصورة ومنها شخصية المبدع ورؤيته الإبداعية والمؤثرات التراثية وعوامل المثاقفة. وقد خلص أحد النقاد التطبيقيين إلى أن الشاعر العربي المعاصر ينهل من مصادر متعددة ومتنوعة إلا أن معظمها يصب في ثلاثة روافد كبرى هي: الطبيعة والتراث الإنساني والقومي والساحة العربية المعاصرة بما تعرفه من أحداث اجتماعية وسياسية[17].

أما عند تجمع ((شعر)) فلا حدود لمصادر الصورة الشعرية، لأن صور العالم لانهائية ينهل منها الشاعر كيف يشاء، والحياة مفتوحة على مصراعيها لعين الشاعر وكل حواسه، فلا توجد صور نهائية، كما يستطيع الشاعر أن ينهل صوره من أي كون، لكن ما هي صورة تصير تلقائياً صورة شعرية، إلا إذا كشفت عن تجربة، وعن علاقة حارة كالنار، وأن تجعل الوجود حاضراً[18]، لا أن تكون صورة

وصفية مبتذلة واقعية تلتصق بالعابر أو تعيد إنتاج مصادرها، دون أن تحيل هذا العالم إلى وجود حقيقي حار ومتوتر. وفي هذا المستوى يقترب الشعر من الفلسفة في كونهما يعرضان لجميع أشكال الوجود ومراتبه دون استثناء، لكن الشعر ينظر إلى الوجود نظراً مختلفاً عن النظر التجريدي للفلسفة، وميزته الخلق والإبداع.

تنظر «شعر» إلى العالم نظرة فلسفية خاصة، فهو دائم التطور والصيرورة والتحول، ونظرة الشاعر لهذا العالم دينامية، فهو يحاول النفاذ من خلال عالم المحسوسات العياني إلى عالم الغيب الذي يرمز إليه عالم الشهادة، حيث يصبح الشعر وفق هذا المنظور ضرباً من الرؤية الثاقبة، أو هو على وجه الدقة رؤيا[19].

وقد رتبت «شعر»، في سياق آخر، مصادر الصورة الشعرية، وجعلت الشاعر يستقي موضوعاته من ثلاثة مصادر هي موضوعات الفلسفة التقليدية: الطبيعة والإنسان والله، وهذه على مراتب أبلغها وأروعها ما دار حول قضايا الإنسان والله (مثل الشعر الصوفي والفلسفي)، وأدناها ما دار حول الطبيعة الصماء من حيث هي طبيعة، إلا إذا تمت أنسنتها في الشعر[20].

وبينما أن موضوع الشعر الحق هو الوجود الحق، فإن مواضيع الشعر ومصادر صوره تتصل بالهموم الوجودية التي جعلتها «شعر» محور اهتمام الشاعر، وهي مأساة الوجود الكبرى، مأساة الإنسان الواقف على تخوم هذين العالمين، بين الوجود الحق، والوجود غير الحق يشدانه كل من ناحية فيحركان فيه الدهشة والحيرة والقلق والألم والشوق بين ضلوعه، وهي موضوعاً تتصل بمشاكل الإدراك والرؤيا والحرية والمصير، وهي مشاكل الإنسان من حيث هو إنسان[21]، وهي نفسها الانشغالات التي طرحتها الفلسفة الوجودية، وشكلت خلفية مواقف «شعر» في قضايا عديدة منها في هذا السياق مصادر الصورة وموضوعاتها.

ألح التجمع في أكثر من موضع ومناسبة، على أن كل إبداع شعري مدعو إلى الانشغال بالأسئلة الكيانية، والتعبير عنها، ومدعو إلى الكشف عن عالم يظل دوماً في حاجة إلى الكشف(22).

وإذا كانت الأسئلة الجوهرية واحدة، فإن مادة الشعر متغيرة، وهذا مصدر ثراء لتجدد الصور فكل عصر يمضي يأخذ معه تشابيه واستعارات وصور جديدة أكثر تعقيداً وأشد غرابة على مستوى اللغة اليومية، أما اللغة الإبداعية فأشد غرابة وتعقيداً خاصة في عصرنا الراهن(23).

حاول شعراء التجمع أن يفسحوا المجال لإبداع نابع من روح العصر ومن مصادره الراهنة الخاضعة لحتمية التطور، وقانون التغير الجارف، والتمرد هو عين هذا القانون، وكل إبداع لصور جديدة تقول «شعر»، ووفق القانون السابق، هو حكم على الأساس التاريخي للصورة القديمة، بالعبث وانعدام المعنى(24).

لكن اللهاث وراء الصور الجديدة، وكل جديد في حد ذاته، تتولد عنه سلبيات لعل أبرزها أن الشعراء سيأتون بصور لا تشكل جزءاً من تجربتهم وهذا ما حذر منه كذلك بعض نقاد منبر «شعر»(25).

وإذا كان البحث الذائب عن مصادر جديدة لإغناء الصور الشعرية، وتطوير التجربة، من وكد الشاعر الحداثي، فإن الجرة لا تسلم دائماً، وهو ما يقع فيه صغار الشعراء، بل كبارهم، وما الصور المنفرة التي تظهر عند بعضهم إلا من نتائج الابتداع عن التجربة الشعرية الخاصة.

كما أن «شعر» على وعي بأثر الجديد الذي تبشر به، وتدرك صعوبة التحول من قوالب وصور تقليدية استكانت إلى مصادر قديمة، واستأنست بتشابيه

واستعارات شكلية مغرقة في الحسية. لذا فتجديد المصادر عمل ضروري، وإذا كان صادماً للأحاسيس الكسولة المعتادة على المألوف. وقد رأى تجمع «شعر» أنه لتجاوز التقليدية على شعراء العالم العربي، إذا أرادوا أن يأتوا بشعر عظيم لا تصلب فيه ولا جمود، أن يطوروا نظرتهم إلى الحياة فيعيشوها من جديد[26] لأن مصادر الصورة مفتوحة على نهر الحياة الذي يجري بلا توقف، ولا يغتسل فيه المرء مرتين!.

4 – خصائص الصورة الشعرية:

اهتمت «شعر» بخصائص الصورة الشعرية الحديثة كما يراها شعراء التجمع دون أن يخصصوا للموضوع دراسة محددة متكاملة. وأمكن البحث إجمال خصائص الصورة من خلال سياقات عديدة داخل منبر «شعر» في:

4-1 – فقدان التسلسل المنطقي:

إن القيم الجديدة لشاعر الحداثة صدمت قارئ القصيدة، وهزت أركان تصوره التقليدي للشعر، وأدخلته عالم تجربة شعرية.. ولعل فقدان التسلسل المنطقي المألوف في بناء الصور وتلاحقها في القصيدة، من الأمور التي أصبحت تحير القارئ[27]، وتجعله يبذل مجهوداً استثنائياً لربط العلائق القريبة والبعيدة والممكنة لجمع عناصر الصورة ولإدراكها.

تهاوى المنطق التقليدي الذي تحكم في اللغة والأساليب والمعاني وعلائق المجازات أمام هذا المنحى الذي نحته قصيدة الحداثة، حتى أصبح لكل قصيدة منطقها الخاص وصورها الشعرية، فالرابط التقليدي هجرته الصورة الحديثة، وأحلت محله الوشيجة الشعورية[28].

وقد فسر أدونيس هذا التنافر الظاهر بين مكونات الصورة الحداثية على أنه صورة عن الحياة المعاصرة في عبثها وخللها، إنه صورة من التشققات في الكينونة المعاصرة[29].

وهذا النزوع نحو هذا النوع من الصور الغارقة في فوضى شبيهة بفوضى العالم، هو بتأثير الحركات الأدبية الأوروبية وخاصة منها السوريالية، التي اطلع شعراء التجمع على بياناتها وقرأوا العديد من شعرائها وقدموا لترجماتهم بدراسات تحتفي بأشعارهم[30].

لقد اشترط السرياليون، حسب قراءة أنسي الحاج، لأشعار آرتو، في الصورة أن تكون من غير المألوف، لكنهم بقوا على حدود الصورة، ولم يفتحوها ليطلعوا على المهلك خلفها[31].

ولكن الصورة الشعرية غير المنطقية والمهشمة التي احتفى بها التجمع على غرار السرياليين، بديل عن المنطق الشعري القديم، أم عجز عن خلق منطق شعري بديل؟ إذ لابد من منطق ما!.

2-4 - الوحدة والتماسك:

رغم أن قصيدة الحداثة كما نظر لها شعراء التجمع نسفت التسلسل المنطقي التقليدي، إلا أنها حافظت على وحدة من نوع ما، ولم يسمح الشاعر لنفسه بإضاعة عنصر الوحدة، واستعاض عن التفكك الظاهر بالصورة التركيبية: الصورة - الرمز أو الصورة - الشيء[32]. وتشمل هذه الوحدة صور القصيدة في تبادل بين الأجزاء وبين الجزء والكل. فللشعر الحديث هندسة داخلية خفية تسيطر عليه وتوجهه في إطار القصيدة الرؤيا[33].

3-4 – الجدة والابتكار:

من خصائص الصورة الشعرية الحداثية الجدة والابتكار إلى درجة الصدمة[34]، إلا أن الجدة ليست مطلوبة لذاتها، كما أن الجدة مرتبطة بالجديد، والصور الشعرية الجديدة وحدها القادرة على حمل الإحساسات والانفعالات الجديدة، والتعبير عن روح الحداثة الشعرية[35].

وقد تتضمن هذه الجدة نعوتاً توسم بها بعض الصور المبتكرة كالغرابة والإدهاش والجرأة وغيرها[36].

4-4 – التكثيف والإيحاء:

لم تعد الصورة الشعرية تساوي بين المعاني والألفاظ كما درج في البلاغة والنقد القديمين[37]، أو تسقط في مزالق الإطناب والتوضيح والتزين، بل أصبحت قيمة الصورة في قصرها وتركيزها، وقدرتها على الإيحاء الذي يعمق الفكرة، ويساعد على إبراز البعد الثالث في القصيدة بتعبير يوسف الخال[38].

أصبحت صور شاعر الحداثة أكثر اختزالاً وتكثيفاً، فهو يستخدم مفردات صوره الشعرية كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة، فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف وتلك التجارب[39].

إن عملية التكثيف والتبئير تجعل الصورة الشعرية، وسيلة لإذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد، أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف[40]، وقد ترتب عن هذا التكثيف الشديد ما سمي بظاهرة الغموض تارة وبإبهام الصور تارة أخرى.

4-5 – الطابع الحسي للصورة:

أثارت «شعر» قضية قديمة فقد أجمع الفلاسفة والنقاد منذ زمن على أن الصورة تمثيل حسي للمعنى إذ الشاعر «يمسح» بحواسه العالم المحيط به ويسبر ما حوله، فتتحول مدركاته الحسية إلى مدركات ذهنية، ولذلك أضحت سمة الحسية تشكل صلب ماهية الصورة الشعرية، وجوهر عناصرها المكونة(41). وقد قال عبدالقادر الجرجاني: «واعلم أن قولنا «الصورة»، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»، وقد اقتصر صاحب دلائل الإعجاز هنا على ذكر واحدة من أهم الحواس وهي البصر (42).

هذه القدرة الخلاقة لدى الشعراء في تجسيد المعاني هي التي فتحت شهية المقارنة منذ القديم بين الشعر والرسم. أما عند الشعراء الأوروبيين المحدثين فقد اعتبرت الصور الشعرية الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال تنقل بالحواس(43). ويؤكد وعي الحداثة أن كل ما في الفن عامة هو حسي بالضرورة، وحتى ما هو معنوي لا يمكن إلا أن يتبدى فنياً بشكل حسي، على أن هناك فرقاً بين التمثيل الحسي في الفن وبين الوعي الحسي الذي هو مرحلة من مراحل الوعي البشري(44). وفي نفس السياق سارت وجودية سارتر التي رأت الفن ينأى، عموماً، عن التجريد، وينزع إلى التجسيم والتشخيص(45).

ويجدر التفريق بين الإدراك الناتج عن الصور الشعرية، والإدراك المباشر للأشياء، فإدراك الصورة ينأى عن الإدراك العقلي الصرف الخاضع لقوانين المنطق، وهو إدراك موحي مليء بعناصر الفكر والعاطفة. وإذا كان الإدراك المباشر وصفياً سطحياً بارداً، فإن الإدراك بالصورة الشعرية عميق وحار وانفعالي ومتوتر من جهة، وهو إدراك إبداعي خلاق. ودون السقوط في نظرية المحاكاة يمكن القول:

إن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل «النسخ» للمدركات وإنما هو إعادة تشكيل لها وطريقة فردية في تركيبها[46].

لقد كانت «شعر» على وعي بطبيعة العلاقات الجدلية والتفاعلية بين مستويات ثلاثة هي: الواقع المادي المحسوس من جهة، والتمثل الذهني لهذا الواقع من جهة ثانية، والصورة الشعرية بما هي صيغة لغوية فنية تركيبية مجسدة للأفكار من جهة ثالثة.

هكذا أقر شعراء التجمع بأن القصيدة الحديثة تخلت عن الغنائية لتتجه نحو الصورة التي أصبحت مهمتها تتمثل في تجسيد المجردات، وكيفية التعبير عن المطلقات بصور حسية مذوبة بأحاسيس هادئة في ظاهرها متوترة في أعماقها[47].

ولأن وظيفة الشعر تغيرت في تصور شعراء التجمع، وأصبحت ذات طبيعة معرفية، حيث تنشغل القصيدة بالحقائق الكبرى، والقضايا الكيانية والحقيقة الإنسانية الشاملة، فقد انكفأت على الداخل الإنساني في نزوع يبدو مأساوياً ورفضياً، وبالتالي أصبحت الحاجة ماسة إلى الصورة الشعرية لملء فجوة التوصيل الشعري، وأضحى من مهام القصيدة الحديثة تجسيد هذه المطلقات المجردة بالصور الحسية[48]. لكن «شعر» احتاطت من الوقوع في منزلق السطحية والتبسيط المخل غنى الأفكار وعمقها، وطغيان الحركة وسيادة المشاهد في عملية تجسيد الأفكار، كما أن الهبوط بالشعر إلى مستوى المرئيات، قد يخنق النزوع نحو التعبير عن القضايا الكيانية والأسئلة الوجودية الشاملة، ويمنع الشاعر، ويعزل الشعر عن الحقائق الأزلية في النهاية[49]، كما حذرت «شعر» أيضاً من خطر ما سمته بـ «الصور الذهنية المحضة».

وإذا كان هناك شعراء قاصرون عن إدراك الفكرة في بعض الحالات، فلا يعني هذا ترك التجسيد الذهني والمضي في طريق التصوير المادي(50) المؤدي إلى واقعية مبتذلة واجهها شعراء التجمع بحزم تنظيراً وممارسة.

عاشت «شعر» إشكالاً على هذا المستوى فهي، من جهة، تريد من الشعر أن يعبر عن الأسئلة الكيانية والقضايا الوجودية المصيرية للإنسان، دون إنتاج شعر تجريدي محض، وتخاف، في نفس الآن، مما يترتب على هاجس التوصيل من سقوط الشاعر في عالم التجسيد والمرئيات والمباشرة المؤدية إلى تسطيح الأفكار.

كان شعراء التجمع في حاجة ماسة إلى الصور الشعرية لأداء المهام والوظائف السابقة للصورة، ولكنهم احترزوا من آفتين اثنتين: التجريد المطلق من جهة، والتجسيدية المطلقة من جهة أخرى.

ولعل تأكيد التجمع على ضرورة ابتعاد الصورة عن التقرير والتجريد معاً هو بتأثير من أفكار (ت.س. إليوت)(51) وهو القائل: «يجب أن تكون الصورة دقيقة ملموسة وعالية التركيز، ويجب أن تكون في الوقت نفسه شديدة الإيحاء»(52).

5 – تحديد الصورة الشعرية:

كل حركة شعرية جديدة تحاول أن تقرأ الماضي والإبداع السابق عليها، وتحدد موقفها منه لترسم معالم المغايرة، ودرجة الانزياح. وكذلك فعل شعراء التجمع الذين قرأوا المراحل السابقة عليهم، رغم لغة القطائع التي تطل من تعبيراتهم، وكان عندهم هاجس التأصيل والاستمرارية حاضراً بالقول بأن بذور التجديد وجدت في التراث الشعري قديمه وحديثه، وأن الصورة الشعرية في

الشعر العربي لها تاريخ تألقت شعريته مع الحداثة ولكنه لم يعدم إرهاصات هنا وهناك.

إن قراءة ماضي الصورة الشعرية على ضوء مقولة التجديد لم يكن بريئاً خاصة عندما يتم التوقف عند مراحل بعينها وشعراء مخصوصين قديماً وحديثاً، فللاختيار دلالته وخلفياته المباشرة والضمنية.

فكيف تصور شعراء التجمع قضية التجديد في الشعر العربي القديم عامة وتجديد الصورة منه على الخصوص؟ وكيف قرأوا الصورة الشعرية لدى حركات التجديد في العصر الحديث؟ وما هي معايير هذه القراءة وخلفياتها؟

5-1 – قضية التجديد في الشعر العربي:

ناقش أدونيس قضية التجديد في الشعر العربي، واعتبرها قديمة ترجع إلى العصر العباسي، وخلص من خلال قراءته لما كتب حول مشكلة التجديد في الشعر العربي القديم إلى وجود تصور تقليدي مهيمن يتميز بـ:

– اعتبار شعر المجددين دخيلاً على الشعر العربي.

– اعتبار الشاعر الجاهلي النموذج الفني الأعلى.

– كل تجديد مشروط بتقليد النموذج وأصوله.

لكن قيم التقليد هذه التي جعلت الشعر عموماً والصورة الشعرية خصوصاً حبيسة تصور تقليدي للإبداع، وجدت من يتمرد عليها من المجددين(53).

لقد وضع شعراء الجمع قطيعة بين عهدين أو شعريتين: شعرية سلفية تقليدية تشمل قدامى الشعراء ومحدثيهم، ومنهم شعراء مجايلون للتجمع، وهي

شعرية عاشت في عالم التباث، ثبات الأطر الجمالية والموضوعات والأساليب واللغة والوزن، وشعرية الحركة الحديثة وعلى رأسها شعراء مجلة «شعر».

تستند الحركة الجديدة والمجددة مبدئياً في تنظير أدونيس، على الأسس التالية:

- التمرد على الذهنية التقليدية وقد بدأه المتمردون القدامى منذ العصر العباسي.
- تخطي المفهوم القديم القائم على الوثوقية الجمالية والأنموذجية[54].

كما أن لحركة الشعر الحديث التي يقودها شعراء مجلة «شعر»، أسساً فنية ولغوية تتلخص في:

- الفرادة وجدة الرؤيا والشكل الخاص.
- اعتبار الشعر لغة، واللغة كائن متجدد.
- جمال اللغة الشعرية يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها، فهي لغة إيحاءات لا لغة تحديدات.
- الشعر خلق ورؤيا، وتغيير لنظام الأشياء ونظام علاقاتها[55].

هذه الأسس الفنية واللغوية ستتحكم في بناء الصورة الشعرية الحداثية كما نظر لها شعراء التجمع، وستكون موجة الممارسة الإبداعية.

5-2 - لحظات تجديد الصورة في القديم والحديث:

1.2.5 - في الشعر العربي القديم:

استخلص شعراء مجلة «شعر» من خلال قراءاتهم وتأملهم الخاص للشعر العربي القديم، أن هذا الشعر تضاءلت فيه التجربة الذاتية، ومظاهر القلق، وكذلك

ندرت فيه النغمات الصادقة، وطغت عليه الشكلية والخطابية، وتجمدت الأغراض والمعاني والتشابيه في قوالب محددة[56].

أما لحظات التجديد، وخاصة في العصر العباسي، فتضافرت في تأليفها ثقافات عديدة، حين تحضر خيال الشاعر المحدث في البيئة الجديدة، فأهمل صور القدماء وتشابيههم فولد واخترع تشابيه جديدة[57].

وكان من مظاهر التجديد عند بعض الشعراء، الغوص على الفكر المجرد منصرفين عن المادة والواقع الحسي، وتأثرت صورهم الشعرية بهذا المنحى الجديد. فبدأوا يشبهون المحسوس بالمعقول، وهو مؤشر على تطور العقلية البدائية الصحراوية[58]. وقد لفت انتباه التجمع تجديد أبي تمام وجرأته التي تصدى لها أنصار القديم، وكان مناط تجديده الصور الشعرية، حيث برزت صورة غامضة نتيجة استخدامه الكنايات البعيدة المرمى. وجاءت صوراً مخاطبة للعقل أكثر من الخيال. ومن مظاهر تجديده التي رصدتها «شعر» استخدامه استعارات ونسباً جديدة[59].

2.2.5. في الشعر الحديث:

1.2.2.5. حركات التجديد الأولى:

رغم ثورة وتمرد شعراء مجلة «شعر»و وحدة لغتهم تجاه التجارب الشعرية السابقة، إلا أنهم أقروا بمظاهر التجديد في القديم، ومبادرات شعراء العصر الحديث إلى تجديد الشعر العربي، وبالتالي تجديد الصورة الشعرية فاتخذوهم ممهدين لحركتهم، وخاصة رواد الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

لقد استهوى الاتجاه الرومانسي شعراء التجمع، لأنه أعاد الاعتبار للتجربة الإنسانية والتجربة الذاتية، لما يرافقها من مشاعر وأحاسيس القلق والصراع التي

وجدوا فيها أساس «القلق الوجودي»، رغم أن قلق الوجوديين أشد ارتباطاً بمبدأ كوني إنساني منه بمبدأ شعري خيالي كالذي آمن به الرومانسيون[60].

كما أعجب شعراء التجمع بتجربة جبران خليل جبران الشعرية، وجعلوه ممهداً للاتجاهين الرومانسي والرمزي في الأدب العربي عندهم ما مس الصورة الشعرية.

2.2.2.5. مظاهر تجديد الصورة الشعرية:

كان الاتجاه الرومانسي الذي قعد له إلياس أبو شكة، (1903–1947) والاتجاه الرمزي الذي أسس له سعيد عقل (1888–1916)، الدور التمهيدي لشعر الحداثة، وانطلاق التجديد في الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، كما يعد جبران قطب التحويل الشعري عند التجمع، فهو الذي فتح باب التجديد على مصراعيه أمام الحركات الشعرية اللاحقة. إذ جدد في اللغة والصور الشعرية، واهتم بجرس الألفاظ، وموسيقى العبارة، وتميز عند «شعر» بالصور التجريدية على الخصوص، الشيء الذي قربه من الاتجاه الرمزي[61].

وفي نفس المنحى مال أبو ماضي (1889–1957) إلى التفكير عبر القصائد، لكن قصائده تخلو تقريباً من الاستعارات والتشبيهات والألوان، وهو يعبر عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ[62].

وقد اهتمت «شعر»، إلى جانب جبران وحركة المهجر عموماً، بشاعرية آخرين هما: أديب مظهر (1898–1928) وخليل مطران (1871–1949).

كان أديب مظهر صاحب تجربة شعرية جديدة يرفدها اطلعه وإفادته من أساليب الشعر الغربي، وتميزت صوره الشعرية بمميزات لافتة في زمنه أبرزها:

- الغرابة والتوالد، فكأنها لمح نفسية، أو فلذات من الرؤى والإشراقات في إطار وحدة القصيدة.
- التدرج من الحسي الواضح إلى النفسي القاتم والمعقد والمتولد من صور نفسية عميقة بالرغم من التناقض والاختلاف الظاهرين.
- رمزية الصورة وفيضها في وحدة الحواس وتداعيها، وتجاوز ذلك إلى فوضى وهذيان السريالية.
- غموض الصور الناتج عن غموض التجربة بذاتها، هو غموض الذهول، وليس غموض افتقاد القرائن والسببية، فوجه الشبه عنده ليس منطقياً بيناً وإنما هو شعوري.
- اعتماد التشخيص والحلولية والتوحد مع الطبيعة، فموضوعه رومانسي، لكن أسلوبه في التعبير ذهب إلى الرؤيا الداخلية فأصبح يتحسس بنفسه لا بحواسه[63].

أما خليل مطران فأثار انتباه التجمع بعناصر تجديده، وهي عناصر تمس نوعية رؤيا الشاعر التي تلتقط عمق باطن الأشياء، وكذا قدرته على الخروج عن نطاق القصدية والأفعال إلى نطاق وحدة التجربة، وتماسكها العضوي في إطار من تشابك الخيال المركب بحساسية التوتر الكياني الشعوري[64].

اهتم مطران بالصياغة الشعرية، واحتفل بالشكل احتفالاً يخلق الصور الشعرية الجميلة لا لمجرد الصنعة، لأن إبراز الصور الجميلة هو جزء من الخلق الشعري، كما اهتم بالوحدة العضوية للقصيدة، فوحد بين شتات الأشياء، وساوق بين مفرداتها في إطراد موضوعي متآلف الصور والأخيلة لينصرف إلى الإحساس بالأشياء والموجودات إحساساً مباشراً[65].

والعناية بالصور الجميلة عند مطران لا تعزل الشكل عن المضمون، بل تطوع هذا الأخير وفق الانفعال الداخلي. وقد جمع الشاعر بين الدلالة الموضوعية والدلالة الذاتية فجاءت صوره الشعرية مركبة أكثر منها بسيطة مفردة، صور تعتمد خيالاً توليدياً، إبداعياً لا خيالاً تمثيلياً عبر التشابيه والاستعارات والكنايات وضروب المجاز دون أن ينفذ إلى الأعماق(66).

6 – معايير وخلفيات تحديد الصورة:

قرأ شعراء التجمع الإبداع السابق عليهم قراءة خاصة للتأكيد على أن فكرة تجديد الشعر العربي لم تكن طارئة على ثقافة شعرية أطرها التقليد، وكان التجديد في الصورة الشعرية أحد المظاهر البارزة في القديم والحديث.

وقد استندت «شعر» إلى معايير وخلفيات في تحديد عناصر التجديد وأعلامه، ومحورية تجديد الصورة، نركزها فيما يلي:

- الانفتاح على الثقافة الأجنبية، إذ انفتح الشعراء المجددون في العصر الحديث على الأدب العربي وأساليبه الشعرية (أديب مظهر وجبران مثلاً).
- المساهمة في تغيير مفهوم الشعر، وتأثير ذلك على وظيفة الصورة وتشكيلها.
- المساهمة في تطوير لغة الشعر وصوره، إذ لم يكن الشكل العروضي وحده المعيار في التجديد (فصور أبي تمام ومطران وجبران أيضاً مارست شعريتها في قصائد موزونة ومقفاة).
- التعبير عن الهواجس الوجودية، ووجود رؤيا تتخلل الإبداع وتلتقط بواطن الأشياء،وتؤثر على ملامح التوتر، وتلامس الأسئلة الكيانية.
- الابتعاد عن «العقلية البدائية الصحراوية».

- أن تكشف الصور الشعرية عمق التجربة، وتستوعب التوتر والقلق، وكل النزعات الوجودية بلغة جديدة.
- أن لا يستهدف الجديد لذاته، بل لكونه يلقي أضواء جديدة على مشكلات الإنسان ويبرز هذه المشكلات في قوالب جديدة وصور شعرية مبتكرة ملائمة للعصر، وحياة الشاعر الإنسان[67].

بهذه المعايير والخلفيات النظرية استحق عدد من الشعراء القدامى والمحدثين، أن يكونوا من المجددين، الذين مهدوا الطريق لتجديد أوغل، وتغيير أعمق سيقوده شعراء مجلة «شعر» على مستوى الصور الشعرية، وسيتولى نقاد التجميع تقويم حركيتهم وإبداع خصومهم، وستكون الصورة أحد المحاور الأساسية في هذا النقد.

الهوامش

(1) صدر العدد الأول من مجلة «شعر» ببيروت شتاء سنة 1957، وقدمت المجلة نفسها بكونها «مجلة أدبية تصدر في أربعة أجزاء في السنة مؤقتاً»، وتكونت هيئة التحرير مع اختلاف في زمن الالتحاق من: يوسف الخال، كمال الغريب، أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبو شقرا، فؤاد رفقة، عصام محفوظ.. ونشر عدد من أساطين القصيدة العربية الحديثة قصائدهم في المجلة وإن اختلفوا لاحقاً مع توجهها أمثال: نازك الملائكة والسياب ونزار قباني وخليل حاوي.

وقد وجدت المجلة في زمنها تجاوباً في أوساط النقاد والمبدعين مع دعوتها التجديدية. وكانت منبراً لعرض تجارب الحداثة الشعرية الغربية باتجاهاتها الطليعية، ومن أطروحاتها البارزة نفي العلاقة بين الشعر والسياسة والمجتمع، واعتبار الشعر مدخلاً لمعرفة الكائن والذات الفردية وتأسيس علاقة شخصية مع الحياة الفردية الحقة، فألبت عليها اتجاهات إبداعية وسياسية قومية واشتراكية.

(2) غونيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، ع 110 فبراير 1987، ص 409.

(3) نفسه، ص 409.

(4) نذكر هنا أساساً مجلة «الآداب» بمشروعها القومي، ومجلة «الثقافة الوطنية» بمشروعها الواقعي الاشتراكي.

(5) رينيه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة «شعر» ع1، س1، 1957، ص 88.

(6) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت والبيضاء، ط3، 1992، ص 383.

(7) الشعر في معركة الوجود، مجلة «شعر» (م.س)، ص 89.

(8) يوسف الخال، محاولات في تفهيم الشعر الحديث، «شعر»، ع29، س8، شتاء 1964، ص 113.

(9) يوسف الخال، «أبو شبكة والشعر الحديث»، «شعر» ع13، س4، شتاء 1960، ص 117.

(10) مصطفى خضر، «حرية الشعر في أن يكون بالانفصال عن الرواسب الحضارية والذاتية الموروثة» «شعر»، ع29، س8، شتاء 1964، ص 94.

(11) نفسه، ص 94.

(12) نفسه، ص 95. ويبدو التأثير الفلسفي الوجودي واضحاً في هذا القول، فمبدأ أسبقية الوجود على الماهية كما نظر له ج.ب. سارتر، أثر في فهم الصورة ووظيفتها عند تجمع «شعر».

(13) رينيه حبشي، نظرات، «شعر»، ع4، س1، خريف 1957، ص 91.

(14) ماجد فخري، مادة الشعر، «شعر»، ع3. س1، صيف 1957، ص86.

(15) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. المركز الثقافي العربي، بيروت والبيضاء، ط1، 1994، ص 43.

(16) نفسه، ص 62.

(17) علي المتقي: القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية، بحث لنيل دكتوراه الدولة مرقون بكلية اللغة العربية بمراكش (جامعة القرويين)، تحت رقم 219، ص 211.

(18) رينيه حبشي. الشعر في معركة الوجود، م.س، صص 91، 92.

(19) ماجد فخري: مادة الشعر، م.س، ص 87.

(20) نفسه، ص 88.

(21) مادة الشعر، م.س، ص 89.

(22) العبارة للشاعر الفرنسي (رنيه شار)، ينظر أدونيس: «محاولة في تعريف الشعر الحديثة«، «شعر» ع11، س3، صيف 1959، ص80.

(23) عصام محفوظ:ت خطوات حول التجربة الشعرية، «شعر»، ع32-31، س8، صيف وخريف 1964، ص 118.

(24) ركن أخبار وقضاياه، «شعر» ع 20، س5، خريف 1961، ص 126.

(25) سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ماي 2001، ص 777.

(26) نعيم نديمة: الفكرة والشعر والحياة. «شعر»، ع6، ربيع 1958، ص 110.

(27) أنسي الحاج: خطوات الملك لشوقي أبي شقرا. «شعر»، ع19، س5، صيف 1961، ص 103.

(28) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، م.س، ص 107.

(29) أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، «شعر»، ع11، س3، صيف 1959، ص 87.

(30) على سبيل المثال ترجم أنسي الحاج قصائد (جاك بريفير)، وكتب كلمة تقديمية لها تنظر: «شعر»، ع9، س3، شتاء 1959، ص 79. كما ترجم لـ (برتون)، وقدم لأشعاره. «شعر»، ع24، س6،

خريف 1962، ص 101. وقدم عصام محفوظ دراسة عن شعر (بول إيلوار). «شعر». ع27، س7، صيف 1963، ص 72.

(31) أنسي الحاج، دراسة لشعر آرتو، «شعر»، ع16، س4، خريف 1960، ص 92.

(32) محاولة في تعريف الشعر. م.س، ص 82.

(33) نفسه، ص89.

(34) ركن أخبار وقضايا: «شعر»، ع11، س3، صيف 1959، ص 102.

(35) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. م.س، ص 167.

(36) نعيم اليافي: أوهاج الحداثة بدراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 204.

(37) تحدث المرزوقي عن «مشاكلة اللفظ للمعنى»، ينظر شرح ديوان الحماسة. نشر: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، م1، دار الجيل، بيروت. ط1، 1991، ص11، كما تحدث قدامة عن بلاغة الكتاب التي تظهر في المساواة بين الألفاظ والمعاني. نقد الشعر، تحديد كمال مصطفى، ط3، 1978، مصر، ص 150.

(38) يوسف الخال: ركن أخبار وقضايا «شعر»، س4، شتاء 1960، ص 117.

(39) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، 1997، ص 159.

(40) أوهاج الحداثة، م.س ص 203.

(41) نفسه، ص 203.

(42) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص 508.

(43) عبدالقادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي، المعرفة، س27، ع 204، فبراير 1979، ص43.

(44) سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 14.

(45) يقول سارتر: «إن الصورة عمل تركيبي يضم إلى العناصر الممثلة للشيء، نوعاً من المعرفة محددة بحدود الحسي، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، 1973، ص435.

(46) جابر عصفور: الصورة الفنية، م.سو، ص 310.

(47) فؤاد رفقة: ركن أخبار وقضايا فنية، «شعر»، ع13، س4، شتاء 1960، ص 114.

(48) ركن أخبار وقضايا، م.س، ص 115.

(49) ركن أخبار وقضايا، «شعر» ع8-7، صيف وخريف 1958، صص 80، 81.

(50) نفسه، ص 82.

(51) هو توماس س. إليوت، شاعر ولد بأمريكا واستقر بانجلترا، عرفت به «شعر» منذ عددها الثاني، س1، ربيع 1957، ص 62، وهو صاحب قصيدة «الأرض اليباب» المشهورة «شعر» ع40، خريف 1968، ص 103.

(52) عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 121، وكتاب يوسف حلاوي: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، ط1، 1997، صص 73، 74.

(53) أدونيس: الشعر العربي ومشكلة التجديد. «شعر»، ع21، س6 شتاء 1962، صص 90، 91.

(54) نفسه، صص 94، 95.

(55) نفسه، صص 95، 96.

(56) غازي بركس: القديم والجديد في الشعر العربي عامة حتى أواخر القرن التاسع عشر، «شعر»، ع12، س3، خريف 1959، ص 101.

(57) نفسه، ص 105.

(58) نفسه، ص 106.

(59) نفسه، ص 106. وتلتقي «شعر» مع ما استنتجه بعض النقاد كأبي بكر الصولي الذي عد أبا تمام مبتدئاً لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه، وأشاد باستعاراته. ينظر «أخبار أبي تمام» تحقيق خليل محمود عساكر وآخرون. المكتب التجاري، بيروت (د.ت)، ص 35، وص37.

(60) إميل معلوف: الرومانتيكية في شعر صلاح لبكي «شعر»، ع9، س3، شتاء 1959، ص 119.

(61) غازي بركس: العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث منذ القرن التاسع عشر حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، «شر»، ع16، س4، خريف 1960، ص 126.

(62) نازك الملائكة: ملامح عامة في شعر إيليا أبو ماضي: «شعر»، ع6، ربيع 1958، ص 101.

(63) إيليا الحاوي: أديب مظهر، رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر. «شعر»، ع5، س2، شتاء 1958، ص 84، وما بعدها.

(64) عادل ضاهر: عناصر التجديد في شعر خليل مطران. «شعر»، ع13، س4، 1960، ص 80.

(65) نفسه، ص 87.

(66) عناصر التجديد في شعر خليل مطران، م.س، ص 89.

(67) نذير العظمة: اللحم والسنابل، أسعد رزوق، «شعر»، ع6، س2، ربيع 1958، ص 135.

* * *

المقدمة الطللية نشأتها وتطورها في الشعر العربي

عاطي عبيات، وحيد سبزيان
أكاديميان - إيران

الملخص:

إنَّ بنية القصيدة العربية لم تكن يوماً ما، تقتصر على شكل أو نوع معين مِن المقدمات، بل تنوعت المقدمات في فضائها ولكنَّ اللوحة الفنية التي ذاع صيتها ورافقت القصيدة العربيّة في رحلتها، هي اللوحة الطللية التي كَثُرَ استخدامها مِن قبل الشعراء الجاهليين التي أصلّوها فتنوع وقوفهم عليها فمنهم من وقف لاجل امرأة ومنهم من وقف لأجل ملك ضاع ومنهم من أعرض عنها فاحتذى الشعراء فيما بعدهم وأخذوا يحرصون على افتتاح قصائدهم بالتقليد الفني المتوارث إلا أنَّ هناك تيارات برزت جابهتها وحاولت تضعيفها، تَمثّلت بأبي نواس ورفاقه ورغم تلك المحاولات استطاعت اجتياز التحديات إلى أن عانقت المنتصف من القرن التاسع عشر وشهدت المقدمة الطللية في هذه الفترة الطويلة ازدهاراً وانكماشاً وشَدّاً وجذباً كثيراً.

الكلمات المحورية: المقدمة الطللية، المعلقات والطلل، فلسفة الطلل، الثورة على الطلل

المدخـــل:

لقد انصرفت اهتمامات الشعراء وعنايتهم منذ القدم بمطالع قصائدهم وسعوا كثيراً على مراعاة الملاءمة والتنسيق والتناسب ما بين المطلع أو المفتاح وموضوع القصيدة ولذلك يقال إنّ المطلع هو مفتاح القصيدة. فاذا ما وضعنا القسم الأعظم من الشعر الجاهلي والمذهبات في الميزان نجد أنّ الشاعر يفتتح بالديار والوقوف على الأطلال وذرف الدموع والتأمل فيها. فالديار هي أطلال معشوقته، وذكريات أيام صباه، فهي جزء لا يتجزأ من وجوده الذي يثير في نفسه الشوق والحنين، وهذا هو الأسلوب الذي دأب عليه فحول الشعراء وعلى رأسهم أصحاب المعلقات، فأمرؤ القيس يقف على الديار ويستوقف صحبه: «**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**» وكذلك فعل طرفة حين وصف رسوم أطلال خولة: «لخولة أطلال ببرقة ثهمد» ولبيد في وصف الديار: «عفت الديار محلها فمقامها» وزهير: «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم» وعنترة يتعرف على ديار حبيبته بعد طول التوهم: «هل غادر الشعراء من متردم» وابن حلزة: «آذنتنا ببينها أسماء» والأعشى: «ودّع هريرة إنّ الركب مرتحل» وعبيد: «أقفر من أهله محبوب» والنابغة الذبياني الناقد الشهير: «يا دار مية بالعليا فالسند»، ولم يشذ عن هذه الطريقة من أصحاب المذهبات إلاّ عمرو بن كلثوم الذي كان مندفعا إلى معاقرة الخمرة وشرب الكأس ليجهز نفسه لعتاب عمرو بن هند لأنّ الموقف يختلف تماما فالشاعر عكف على الخمرة بداعي أن تناولها يثير فيه الحماسة ضد خصمه: «ألا هبي بصحنك فاصبحينا» فالظاهرة الفنية التي رافقت القصيدة العربية في

رحلتها الطويلة والتي لم تتخذ شكلاً ونمطاً واحداً، بل تعددت وتنوعت حسب الزمان والمكان هي **مقدمة القصائد** من أبرز هذه المقدمات وأكثرها دوراناً في مفتتح القصائد والتي اضطرب صيتها في الأرجاء هي «المقدمة الطللية» ثم تلتها المقدمة الغزلية ومقدمة الشباب والشيب والفروسية وغير ذلك من المقدمات.

المقدمة الطللية وتعريفها:

الطلل أو المقدمة الطللية تسمية شاعت للأبيات التي تبدأ بها القصيدة الجاهلية التي تتحدث عن أطلال معشوقة الشاعر، التي أقفرت بسب الزمان وتحولاته، مفصحة عن ما يدورفي خبايا نفس الشاعر من تشوق لذكريات أيامه الجميلة ثم تصف حالته النفسية المغمومة إثر رحيل حبيبته، ورحلته الشاقة وسط الصحاري، ثم تختم بخاتمة تجلجل في آذان السامعين حكمة أو موقفاً انسانياً يذهب مجرى الأمثال،مما يزيدها جودةً وبهاءً.

الخلفية التاريخية:

وقد حاول كثير من الدراسين – قديماً وحديثاً – الوقوف أمام ظاهرة الطلل الفنية ومحاولة تأصيلها، باذلين في ذلك جهداً مشكوراً ومضيفين إلى التراث الأدبي لبنات خصبة ومضيئين لكثير من جوانب هذه القضية والمحاولة التي تقوم بها هذه الدراسة لا تعدو أن تكون وجهة نظر مجتهدة في تفسير هذه الظاهرة، وتعترف بجهود السابقين وتقدرها حق قدرها. ولكنّها تنبعث من الظن بأنّ مجال الدراسات الأدبية يتسع لأكثر من وجهة نظر، لأنّه لا يعرف التفسير الوحيد أمام قضاياه المثارة. فكل وجهات النظر حول موضوع معين تعتبر نوافذ متعددة يمكن النظر من خلالها إليه من زوايا مختلفة، تساعد على بلورته وإنضاجه. ومن أهم الدراسات في هذا المجال

دراسة للدكتور عبدالملك مرتاض بعنوان «المعلقات السبع مقاربة سيمائية أنثروبولوجية لنصوصها» ودراسة للدكتور حبيب مؤنس تحت عنوان «فلسفة المكان في الشعر الجاهلي» التي ركزت حول الطلل ومفهومه داخل نص القصيدة. ودراسة للدكتور يوسف خليف بعنوان «مقدمة القصيدة الجاهلية» ودراسة أُخرى قام بها الدكتور محمد صادق حسن عبدالله بعنوان «خصوبة القصيدة الجاهلية» فهذه الدراسة المتواضعة التي نحن بصددها ما هي إلاّ محاولة حديثة لقراءة متأنية للمقدمة الطللية في مسيرتها الطويلة، والكشف عن منطلقات الشعراء في تناولها في العصور المختلفة ونحن على قناعة بأنَّ دراسة حركة المقدمة الطللية وما آلت إليه تستوجب قراءة فاحصة أو كفاءة معرفية لتحليل أبعادها و تجلياتها.

وعلى الرغم من ذلك فهي لاتزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات والبحوث لتجلية بعض الجوانب ، وتغطية بعض المساحات التي لا تزال بكراً لم تزُدْها الأقلام، ولم تطأها المناسم .

إنَّ المقدمات الطللية تعدُ من أهم الموضوعات التي تتردد في القصيدة الجاهلية، ويشكل الطلل بالنسبة لها بداية الحقبة الشعورية التي من خلالها تمر أحاسيس الشاعر وتجاربه الخاصة، وقد كان سبب اهتمام الشاعر بتلك المقدمات نتيجة للروابط الوطيدة المتصلة بإنسانية الشاعر وصراعها مع ميولاتها وعواطفه وما يخلج في داخله من نزعات ضد مؤثرات الطبيعة القاسية والأوضاع الخاصة التي يعيشها، ولهذا فإنَّ هذه المقدمات أخذت حيزاً من حياة الإنسان العربي الجاهلي لأنّها تقوم أساساً على مبدأ صراع الإنسان ضد الطبيعة للتقلب على هذه الحياة والبقاء فيها[حسين الحاج، 1998، صص 54–56] عموماً فإنَّ المقدمة الطللية هي أعرق مقدمة أو استهلال أو افتتاحية شعرية في تاريخ بناء القصيدة

العربية، ويلازمها الغزل في عراقته على طول تاريخه أيضاً ، وما سوى ذلك من المقدمات إنما هو خروج وانزياح عن هذا الأصل، وتجديد للصيغ القديمة.«فإنَّ المقدمة الاستهلالية في أي غرض كانت، ينبغي أن تكون اللمحة الدالة على مضمون القصيدة، والشرارة الأولى لتوصيل الشحنة الوجدانية المثيرة للمتلقي ويكون لها تكثيفها الخاص في استدرار العاطفة واستجلاب الاهتمام أو تحفيز الأذهان للإنصات والمتابعة على الاستمرار والتدرج حتى ينتهي الشاعر إلى مراده.[البياتي، 1986، 59].

ابن قتيبة أول ناقد للمقدمة الطللية:

فأوّل من تعرض للمقدمة الطللية مبيناً أقسامها وتقاليدها، مفسراً لها من ناحية البيئة والشاعر والممدوح هو «ابن قتيبة» الذي يقول: «سمعت أهل الأدب يذكرون مقصد القصيدة إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها...» [1992 ص20] وفَصَّلَ ابن قتيبة القصيدة المدحية وأقسامها فهو أول من ربط بين البيئة الطبيعية والجغرافية والحياة الاجتماعية للعرب وبَيَّنَ شكل القصيدة الطللية وربط بين الناحية النفسية للشاعر وبين أجزاء القصيدة الطللية بعضها بالبعض الآخر، فقد جعل الوقوف على الأطلال سبباً لذكر أهلها الظاعنين، وشكاية الوجد وألم الفراق ثم التطرق إلى النسيب والتشبيب ليجتذب إليه الأسماع والقلوب. وعند التمحيص والتدقيق في أقوال ابن قتيبة يتبلور هيكل المقدمة الطللية المبني على ثلاثة أركان:[الطلل (المكان) – المعشوقة (للمرأة) – الظعن (رحلة الناقة)].

المبدع الأول للمقدمة الطللية:

في الإجابة عن السؤال المطروح حول مبدع المقدمة الطللية، يجب أن نقول إنَّ هناك لا يوجد قاسم مشترك في هذا الصدد، فقد تضاربت أخبار الرواة عن مبدع المقدمة فالبعض رَشَّحَ امرأ القيس وقالوا هو أول مَن سَبَقَ الشعراء في هذا الاتجاه وأضاف معان جديدة و فنون طريفة، فاستوقف على الدار وبكى على الأطلال كما ذَهَبَ الباقلاني [1963 ص158] حتى ابن سلاّم الجمحي نراه يميلُ ويقولُ على لسان مَن يقدمون امرأ القيس على غيره من الشعراء «فاحتج لامرئ القيس مَن يقدمه، قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنَّهُ سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء منها: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب....[ابن سلام، 1989، ص46] والبيت الذي أورده امرؤ القيس في شعره:

عوجــا على الطّللِ المُحيــل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حُذامِ

الكثير ذَهَبَ إلى أنَّهُ لم يكن من صنع امرئ القيس الكندي، بل هناك شاعر مِن طَيئ قد سبق امرؤ القيس في الوقوف والبكاء على الأطلال، ولكنَّهُم لا يعرفون اسمه ومضطربون في أخبار حياته اضطراباً شديداً، [الجاحظ، 2، 1989، 130] وحصيلة هذا الشد والجذب – إذا صَحَّ القول – يتضح بأنَّ امرأ القيس لم يكن أول المبدعين لهذا النمط بل يرجحُ أنَّهُ من الذين ساهموا في إرساء اللبنات الأولية لهذا النوع من المقدمات وكما يذكر [خليف، 1965، ص38] «رَسَمَ امرؤ القيس الواقع رسماً مباشراً دون مبالغة أو تزييف لَهُ، كما وَضَعَ فيها التخطيط العام للمقدمة الطللية، ورَسَمَ منهجاً لِمَن جاء بعده مِن الشعراء، فحقق لها تلك الطائفة من المقومات والتقاليد الفنية التي استقرت لها بعد ذلك» **ونحن ليس مع الرأي القائل بأنَّ امرأ القيس هو الذي أبدع هذه اللوحة الفنية في مقدمة القصائد ولكنّنا نَقرُ**

أنَّهُ أضاف لمسات إبداعية جديرة بالذكر لها ولَهُ باع طويل في تحسين وتنقيح وتجويد هذه القطعة الفنية التي أصبحت فيما بعد نهجاً فنياً متبعاً.

المقدمات الطللية والمعلقات:

المعلقات كلها تبدأ بالحديث عن الأطلال ومواكب الارتحال ما عدا ابن كلثوم الذي طلب الخمر كأنّما يريد أن يذهل عن الوجود الذي سيطعنه بارتحال الحبيب، والعربي منذ الأزل ارتبط بأرضه ووطنه فالمكان يعتبر لديه أب وأخ وصاحبة والارتحال يفرق بين قلوب الأحبة والتأثير يكون أقوى إن كان للمكان ذكرى حلوة، ولا عجب إنّ فرّج عن نفسه بالبكاء لعلّ الدموع تطفئ نار الوجد والعجيب إنّهم وإن اتفقوا إلا أن جانب الشعر كان مختلفاً لديهم ولذا تنوّعت الصور واختلف التناول.

مقدمة امرؤ القيس الطللية:

تعتبر مقدمة امرؤالقيس صورة ناصعة البيان من صور الفجيعة التي تلم بالإنسان في غمرة لهو نعيمه المؤثرة على النفس ومن أبرز نتائجها أن الشاعر فقد توازنه وفقد الثقة بالنفس وانطوى على نفسه وأجهش في البكاء على نفسه والنواح آملاً أن يجد مخرجاً للأزمة التي حلت به. فبدأ الشاعر معلقته بجملة «قفا نبك» الفعلية الإنشائية والتي أثارت في النفس إحساساً مروعاً لا علة له فأصابت نفس الشاعر بنوبات من الحزن والذهول والفزع جعلته يستدعي رمزاً ويذرف دموعه عليه دون الإشارة إلى ذكر اسمه ولعلّ إنّ هذا الرمز الذي وقف عليه ودعا رفقاه إلى التريث والوقوف عليه هو ذكرى ملك أبيه الذي تبدّت فيه أحلامه ومستقبله ولا يقصد ذكرى امرأة ما بل أخذ يذكر الأمكنة التي أصابها الجفاف نتيجة ضياع واليها وهو أبوه (ملِك الكندة المقتول) فهو يرى أن موت أبيه قتلاً

لأحلامه وغوايته وصباه. «وقد أقام مقدمته في مشهد صعب على النفس كشف من خلالها على محنته، فأفاض بذكرها على حساب المعطيات الفنية والبيئية، لأنّه لا يجد دواعي الوقوف على هذه المعطيات لأنّ طفرة شبابه ولهوه وفداحة مصابه أبعدت نفسيته وحجتها عن الجنوح للتفصيل في الصور البيئية الجافة.[صادق محمد، م 199، ص 158]

وقد لا نتفق مع قول الدكتورمحمد فاضلي المحدد الذي ذهب فيه بأنّ وقوف امرئ القيس وبكائه ناتجٌ عن خوفه من حقيقة الموت وحقيقة القضاء والفناء فهو يحاول أن يفصح عن هذا القلق الذي يدور في خلجات نفسه آملاً أن يعي هو ورفاقه هذه الحقيقة المرة ولذلك ينهمك في البكاء[فاضلي،لا.ت، صص 134-145] فذهب الفاضلي في هذا الصدد مذهب عز الدين إسماعيل وجابر الحيني و(مصطفى ناصف، 1964، ص68) والتر بروانة الذين سبقوه في هذا الاتجاه. ولا شك أنّ امرؤ القيس يعد أبرز الشعراء وقوفاً على الطلل والتأمل فيه، وهو في وقوفه لم ينظر إلى أسوار بالية واصفاً لها وإنّما رأى فيها انعكاساً للحظة من لحظات العمر، فالشعراء الذين أتوا من بعده اتخذوا من الطلل شعيرة للإفصاح عما يجول في خاطرهم من صراع بين الخلود والفناء.

مقدمة زهير الطللية:

بدأ الشاعر مقدمته الطللية بالأستفهام المحير بقوله:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

إن ما يمكن فهمه من صيغة الاستفهام التي بدأ بها الشاعر شعره يدل على إحساسه الرهيب بالتفجع نتيجة ما أحدثته المتغيرات و شعوره بالماضي الذي أفنى وأباد أحلامهم وتفصح عن رغبة الشاعر في اجتياز الوضع إلى غد مشرق، فمقدمته جاءت مفعمة بالحركة والحيوية نتيجة لتكثيف صور الحيوان، وصور

التنقل وصور السلام باعتباره شاعر السلم لتتغلب على الدمار والإقفار نتيجة الجفاف والحروب فزهير فنان متحضر استوعب الكون وصاغه أو أعاد صياغته صياغة جمالية رمزّية .

مقدمة النابغة الذبياني الطليلة:

افتتح الشاعر مقدمته الطليلة بالنداء على ديار محبوبته بقوله:

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد

فالشاعر استطاع أن يمزج بين صورتين هما الصورة المادية والصورة النفسية ، لذلك حفلت مقدمته بالإحباط وغلبة اليأس على نفسية الشاعر نتيجة لاستحواذ الوحشة والغربة التي هيمنت عليه، فجاءت مقدمته تشيع بالحزن وكأنها جثمان مسجى، لذلك انعدمت كل حركة في أنفاسها ، و خلد كل شيء إلى الصمت المطبق ، و انعدم كل أثر للحياة ، وخلت من مظاهر الحيوان والنبات لانّ صورة أطلاله كان اتخذها مركباً رمزياً، وقناعا نفسياً لتترجم صدق معاناته و تحمل صورة نفسه [صادق ، محمد ، 1994، ص 147].

مقدمة لبيد الطللية:

حاول لبيد أن يستعيد الحياة للطلل بالفن الوشمي .فحاول أن يخلق بقدرة الوشم حالا من الحياة الدائمة والمستمرة عبر قنوات الزمن ، ففي الوشم ثمة حياة جديدة تبنى وتقام ، فإذا كان الطلل رمزاً للفناء والدمار فالوشم رمزاً لاستعادة الحياة وولادتها من رحم الرماد.

يقول الشاعر:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولـها فرجـامها

بدأ الشاعر معلقته بإظهار الحزن والأسى على ما حل بهذه الديار من دمار وخراب فيستهلها بالفعلين «عفت» و«تأبد» والذي حاول الشاعر من خلالهما أن ينسج الجانب الدرامي ليخلع الغطاء عن صور الخراب والسكون وثانياً أن يضخ الحياة في الأطلال التي صارت بفعل الأمطار مؤهلة لتأوي الغزلان والوحوش.

فلبيد عالج في الأطلال مشكلات إنسانية كبرى، مشكلات الزمان والمكان والحياة والموت ، فكانت الديار رمزاً للوجود كله و معاناتها جميعاً في آنٍ واحد. فالصورة التي رسمها الشاعر بريشته تدل على رغبته الشديدة في اجتياز الراهن وتخطيه إلى أمل باسم مشرق مفعم بالحياة و الحيوية.

المقدمات الطللية الأخرى لطرفة، وعنترة، وحلزة اليشكري:

والتي استهلت بذكر الحبيب ودياره ما هي إلا وقفة نفسية وشحنة وجدانية أراد الشاعر منها التنفيس عمّا يعانيه من ألم دفين وأمل مفقود نتيجة فعل الزمن وصور الدمار التي حلت به وبديار أحبابه فالصيغ الاستفهامية المصدرة في معلقاتهم ما هي إلاّ صرخة في وجه الموت والهلاك لأنّهم يروا أنّ ملاعب صباهم اندثرت والفناء أخذ يسحب البساط من تحتهم شيئاً فشيئاً فأيقنوا أنّ قفار الأطلال هو إقفار وموت لحياة أنفسهم فلذلك اتجهوا للوقوف على الرسوم الداثرة بقصد التنفيس والتخفيف نتيجة للحياة الذاهبة،محاولة منهم لضخ الحياة في زمن الأطلال التي توقفت حركته كما فعل امرؤ القيس بقوله:

ألا عم صباحا أيّها الطلل البالي

فلسفة الطلل:

فالطلل يشكل في البنية الثقافية الجاهلية وقفة ثقافية مُؤرقة ومحيرة للإنسان الجاهلي، نظراً لارتباطه بالمكان الذي يعيش فيه الإنسان الشاعر تجربة الحياة،

في اطار المجموع وافتتاح الشاعر الجاهلي بالوقوف على الطلل يبرز للمتلقي حقيقة الألفة والانسجام بينه وبين المكان، ومن ثم يصبح الطلل نسقاً مولداً لأنساق مضادة تبين موقف الإنسان ورؤيتة للنسقية الطللية.[عليمات، 2004، ص135] فالشاعر الجاهلي في وقوفه على الطلل وكأنَّهُ في حوار نفسي لا انقطا ع لهُ، متذكراً تلك العلاقات وأواصر المحبة والأيام الجميلة التي قضاها مع أعزازه وأحبابه فينفعل وتتمظهر حركة الحياة وديناميتها، فلا بقاء ولا انقراض سرمدي مادام الإنسان حيّاً وأصداء الذكرى في مِخيال الشاعر لا تنقطع مهما تراكمت على الذاكرة مِن أعاصير الإبادة والطمس وغير ذلك،حتى ذهب أحد النقاد إلى الاعتقاد «بأنَّ المقدمة الطللية تقوم بعملية تطهير،حيث تساعد على تحمل المواقف الصعبة فتجدد طاقات نفسه، وتبعد ظلمات وحشتها، وتلطف من ذهولها كلما تعكر صفوها ومِن هنا لم يأتِ بكاء الشاعر للبكاء ولكنَّهُ أتى علة لشفاء نفسه الملتاعة،حيث تبلغ هذه النفس درجة التأزم، فتارة تتلمس التماسك والتجلد، وأخرى تلجأ إلى الدموع والنداء والاستفهام، وكل ذلك بقصد التخفيف من تلك المعاناة.[محمدصادق 2003،ص109].

آراء الباحثين حول نشوء المقدمة الطللية:

ولكي نشبع الموضوع بحثاً ، إليك أهم ما جاء في آراء الباحثين حول الطلل والمقدمة الطللية. على سبيل المثال يرى [إسماعيل عزّ الدين، 32 ، 1973] الوقوف في الطلل رمزٌ من رموز الحياة، وإن كان للأطلال علاقة بالنفس الإنسانية فهي انعكاس لصراع أبدي في النفس الإنسانية. ولكن أحمد زكي يبتعد كثيراً ويربط المقدمة الطللّية بالأسطورة حيث يقول:«إنَّ المقدمة الطللية ليست إلا تقليداً شعرياً لَهُ أصول ميثولوجية.» [زكي ، 122، 1981] والبعض يرى أنَّ الأطلال تمثل الرهبة والاحترام وهذا ما ذهبت إليه[عوض، 1993، ص185]

بقولها إنَّ الأطلال فعلٌ طقسي سببه الرهبة والاحترام، والوقوف يرتبط بمأساة حضارية جماعيّة حَوَّلَت الحياة المدينة إلى مجتمع رعوي. وفي خضم هذا ذهب يوسف اليوسف إلى أكثر من هذا حيث استشف بأنَّ مشهد الطلل يجسد عامل الدمار على الصعيد النفسي والمادي والحضاري حيث يرى «أنَّ الموقف الطللي توليف اندغامي للحظات ثلاثة: التهدم الحضاري، والقمع، وقحل الطبيعة ويمثل الموقف الطللي ترجمة لا شعورية للرغبة في التخلص من موقف حضاري متهدم والتحول إلى مرحلة حضارية أرقى، فالوقوف على الأطلال يوحي بولادة ثورة. [اليوسف، 1985 ص140] وبعض من الباحثين ربط بين ظاهرة نشأة المقدمات الطللية بالفلسفة الوجودية والأسئلة الميتافيزيقية التي كانت تطرأ على الإنسان الجاهلي دائماً وتشغل بالَهُ على الدوام.[براونة، 1966، ص159] ونَفَرٌ منهم رَبَطَ ظهور المقدمات بطبيعة حياة الإنسان الجاهلي القائمة على التنقل.[خليف، 1965، صص16–22] ومنهم من ربطها بالحياة الاجتماعيّة للعرب في الجاهلية. [الحيني، 1963، ص43] والبعض بالقلق والحيرة وخوف الإنسان العربي آنذاك من المجهول.[إسماعيل، 1964، صص3–14] ويرى آخرون أنَّ الوقوف على الأطلال ذات صلة باللحظة التاريخية الحرجة ورثاء النفس، كما ذَهَبَ حسن البناء بقوله إنَّ الدافع في وقوف الشاعر على الطلل هو المناسبة التاريخية ورثاء الذات ولا يقف الشاعر على الأطلال وقوفاً تقليداً وإنّما يحاول أن يفهم علاقات الزمان والمكان، فصاحب الطلل، صاحب حق في الوجود ومَن لا طَلَلَ لَهُ لاوجود لَهَ.[البناء، 1989، صص 217–218] والبعض ربط ظهور المقدمة الطللية بعاطفة الحب كما أكدها [شكري، 2008 ص80] وخلصت سهير القلماوي وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال بأنها تعبير على الوجود الإنساني ومصيره في هذه الحياة، وإنَّها أكثر من بكاء على حبيبة وسعادة انقضت، إنّها صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء لأنَّ الشاعر الجاهلي «لم يكن يؤمن بإله ولا جنّة ولا ثواب،

فقد أحس حقيقة الفناء وحكمة الموت إحساساً يختلف عن إحساسنا نحن اليوم، بل يختلف عن إحساس العرب بعد أن أسلموا. [القلماوي، 1961م، ص14].

فتنوعت وإختلفت نظريات المعاصرين في تحليلهم لظاهرة الطلل لذلك لانجد تفسيراً مقنعاً ولا فكرة جازمة حول نشوء المقدمات وما آلت إليه وإن هي شكلّت موزائيكاً ملوناً من التحليل فمعظم دراساتهم ربطت ظهور المقدمة الطللية بثلاثة عناصر أساسية وهي: المرأة، الخمر، الفروسيّة وهي متع الحياة الجاهلية.

أهمّ أسباب ظهور المقدمة الطللية التي توصلنا إليها في هذه الدراسة:

ونحن لا نؤيد هذا الرأي الذي ذهب إليه ?وسف خليف وآخرون ولا نحصر تلك الظاهرة بتلك الدوافع اللهوية بل ما توصلنا إليه في هذه الدراسة علاوة عليها إنَّ عوامل عدّة تضافرت في البناء الهندسي لهذا النوع من المقدمات وأبرز تلك المؤثرات التي ساعدت في تجسيم هذا العمل الأدبي هي كما يلي. [المرأة – الرحيل – الاغتراب – الحنين– الشيخوخة – الموت] لذا نحاول أن نتناول كل من هذه المؤثرات بإيجازشديد.

المرأة/ الطلل:

قد ارتبطت صورة المرأة بالطلل لأنها صورة أسطورية انطوت عبر تراث حضاري وفني إنساني عريق على دلالات الخصب والتوليد والعطاء ، إنَّها رمز الحياة المتجددة، يحسّ الرجل بوصالها بالعودة إلى الرحم ليولد من جديد ويبتعث النسل الذي يواصل مسيرة الحياة، فيتجدّد نبض الدم في العروق. إنَّ هذا الرمز القديم المتوارث، المحّمل بالدلالات الأسطورية العميقة، هو وسيلة الفنان لمواجهة صور الجفاف والعجز والشيخوخة والموت المتجسدة في الطلل [عوض، 352] فإذا كان الطلل والرسوم الداثرة رسالة تحمل في طياتها شفرات الموت والضياع

فإنَّ المرأة كمعادل هي رسالة أيضاً، تحمل دلالة الانتصار على الطمس والموت، ربّما هذا ما يفسر اهتمام الشاعر الجاهلي بالمرأة كأم[رمزاً للحب والحنان] وأنثى[رمزاً للرقة المتناهية] وحبيبة[رمزاً للاستئناس] فالعلاقة بين الطلل والمرأة ليست علاقة تداع فحسب، وإنّما هي علاقة تكامل. ولهذا تجعل مفاتح القصائد يحيل إلى المرأة وهي بدورها تحيل إليه فالطلل يوحي إليه بدنو أجله، والمرأة باستمرار حياته. فعلاقة الشاعر بالمرأة الطللية توحي بالحنين إلى المرأة[الخصوبة التي تهب الحياة وتملأ الذكريات حيويةً ونشاطاً في الجسد الميت وتملأ الفراغ استئناساً وعطفاً وحناناً] فالمرأة رمزاً للشباب الآفل والفردوس المفقود، وللماضي السعيد واسترجاع صورتها، فإنّك لاتجد طللاً بدون ذكر المرأة، فالمرأة عنصر حيوي من العناصر التي نسجت الأطلال، وفي ضوء ما بينا يمكن أن يكون الطلل رمزاً للمرأة وتكون موجوداته كلها دالة عليها، ومعززة لوجودها رمزياً، فالعين والظباء والخنساء والنعام، والأطلاء والجآذر والوشم والثياب المخططة والأثافي والنار والرماد والحمام كلها رموز توحي بشخصها في صورة حيوان أليف ولود يعطف ويحنو على أولاده، فالمرأة ماثلة للشاعر الجاهلي في كل زاوية من زوايا الطلل.

فظل طيفها يراوح المكان وقد ارتبطت صورتها بجوانب أسطورية ورمزية مقدسة فربطوا صورتها بالشمس، آلهة الخصب والنماء وبعضهم ذهب إلى أبعد من ذلك فأعطاها صفة الرب القادرة على إحياء الموتى كما فعل الأعشى:

لو اسندت ميتاً إلى نحرها　　　عاش ولم يُنقـل إلى قـابر

فالمرأة في كثير من نصوص الشعر العربي حافزاً ومعمراً للطلل وباعثاً فيه الحياة ومن ذلك قول المرقش الأكبر[1987، ص129]:

أينما كنـت أو حللت بأرض　　　أو بلاد أحييت تلك البلادا

فهذا الوصل المشاعري الغائب/ الحاضر في الذاكرة، هو الذي يثير البكاء عند الشاعر، على مانحة الدفء العاطفي لكل شيء ، فغيابها يعني الحرمان من النبع الثري ولعل وقوف امرئ القيس والبكاء على الطلل في قوله: [ديوان، 84]:

قِفا نبكِ مِن ذكرى حبيبٍ ومنزل　　　بسقطِ اللوى بَينَ الدخولِ فحومَلِ

يوحي بإشارات قوية إلى تلك العلاقة المتراصة.

الرحيل/ انعدام الحبّ والحياة:

حياة الصحراء القاسيّة وما يسودها من جدبٍ وقفرٍ وغارات، تضطر قوافل البدو إلى الرحيل والتنقل، بحثاً عن مواطن الكلأ والعشب وموارد المياه، إنّها حياة عاصفة غامضة، تهدد فيها لحظة الحب بصراحة الحرب، وهمسات اللقاء بأعاصير الموت والفناء وسرعان ما تغرق الاخضرار في بحار الصمت والعدم والرحيل. [عبيس 1992م، ص74] فرحيل الظعن دائماً يشي بانعدام وغياب الحياة البشرية التي تشكل المرأة فيها جوهراً رئيسياً ولذلك فقد كانت طقوس البكاء عند الشاعر على الأطلال وسيلة تطهيرية إحيائية لتطهير نفس الشاعر مِن لحظة الشعور بالصدمة والمفاجأة في مشهد الظعن المرتحلة وحالة اليأس والكبت التي مرّ بها وشحذ همّم الشاعر وقواه وتصويب رؤيته نحو المستقبل للخلاص من رهان الحاضر. فتنقل الإنسان الجاهلي كان سبباً لظهور المقدمات الطللية كما يراه [خليف، 1981م، ص113] فطبيعة الحياة التي تقوم على الترحال، يجعل الأطلال التي تتبقى بعد رحيل القبائل، ظاهرة لافتة للنظر، ولا شك أنَّ الشعراء كانوا أكثر الناس استجابةً لما تخلفه هذه الأطلال مِن مشاعر وأقدرهم في مواجهة التناقص الماثل في الوجود والذي ترمز إليه هذه الأطلال وفي ذلك يقول زهير بن أبي سلمى: [ديوان، 96]:

وإنّي متى أهبط مِن الأرض تلعة   أجد أثراً قبلي جديداً وعافياً

الجدير بالذكر أنَّ مشهد «الرحيل» في الشعر الجاهلي يوحي بصورتين: الأولى تفيض بالحركة والحياة والثانية تفيض بالبؤس والشقاء والحزن وكأنّما الشطر الأول امتص من الثاني الحركة والحياة فيمكن لنا أن نتصور مدى حجم المأساة والشعور بالحزن التي تخلفها لحظة الفراق وهنا تبرز اللحظة الحرجة التي تبدأ بها «القصيدة العربيّة» مِن حزن وألم لهذا الحب الذي كُتِبَ عليه أن ينتهي. وعلى رغم ما بيناه ولكن تبقى بنية الرحيل تدور حول محورين. أولاً: الحبيبة التي بالغ الشاعرفي إضفاء الجمال عليها لإشباع رغبته.. قبل غيابها كما قال العبدي [1987، ص127]: أفاطم قبل بينك متعيني – أو ما صرّح به امروءُ القيس[ديوان، 64]:

خليلي مرّا بي على أم جندب   لتقضي لبانات الفؤاد المعذب

وثانياً: المكان الذي يحتضن القبيلة ، فالشاعر دوماً يحن إلى أرضه المعطاء وصدرها الدافئ.

الاغتراب/ الحيرة، القلق، الطلل:

الاغتراب هو حالة نفسية يراودها الحزن والأسى وشعور بالكآبة نتيجة عدم التجاوب وعدم التناغم لدى الشاعر مع البيئة التي يعيش فيها أو ينتمي إليها. ولعلَّ أبرز صورة مِن صور الاغتراب في الشعر الجاهلي هو الشعور بالفراغ والتفرق وغالباً ما يكون هذا الشعور هادئاً لأنَّ الشاعر الجاهلي عاش في بيئة قاسية لا حدود لها، وقد يكون الحزن والأسى حصيلة الابتعاد عن المكان/ الطلل وفي هذا الصدد يقول المتلمس الضبعي: [2003، ص154]:

تَفرقَ أهلي من مقيمٍ وظاعنٍ   فللّه دَرّي أيّ أهلي أتبـعُ

أقــام الذين لا أبــالي فراقهم   وشطَّ الذين بيْنهم أتوقــعُ

فالوقوف على الأطلال وما يمثله من تجربة وجودية أمام الفناء يتمخض عن الشعور بالغربة، غربة الإنسان في مواجهة الزمان والمكان الذي يتغير بتغيير الزمان. «فالمكان قد امتزج تماماً بالزمان في شعر الجاهلين وهذا الامتزاج جعل القضية وحدة متماسكة لا انضمام فيها، كما ذهب صلاح الدين عبدالحافظ [2007، ص92] ويعتبر الاهتمام «بالطلل/ المكان المفقود» شيئاً من قدر الإنسان العربي، لأنَّ الطلل، يعتبر رمزاً للعالم مفقود وزمان ضائع يحاول الشاعر أن يتشبث بهما ما وسعه التشبث ولعلَّ هذا سرّاً وراء استمرارية الحديث عن الطلل والبكاء عليه في كافة العصور. فالطلل كان رسالة تهديد وإنذار للشاعر وأن اهتمامه بهِ ناتج مِن كون هذا الرسم البالي معادلاً مساوياً لمرحلة الشيب والضعف.

الحنين/ إعادة الطلل:

الإنسان بفطرته الاجتماعيّة دائماً يحنُ إلى ملاعب صباه وإلى مسقط رأسه والديار التي تربى وترعرع فيها وإن ابتعد عنها دوماً، فيظل حنينه تواقاً إلى الحبيب الأولِ وإن أكلَ الدهر عليه وشرب، فمشهد الديار والأطلال الغنية بالمشاعر والذكريات، تبقى للأبد تخالج مشاعر الإنسان في أي زمان ومكان، فبمجرد مشاهدة رسم بالٍ أو معبد أثري أو بناء حضاري وما شاكل يراود الإنسان شعور غريب بالأسى، يولد عنده شعور بالرغبة والحنين، فالحنين انقلاب داخلي يرتبط أقوى ارتباط بظاهرة التذكر التي تشد الشاعر دوماً إلى ماضٍ سعيد إليه، غالٍ على نفسه، فيقف ليبكيه حتى يُؤدي هذه الضريبة الشعورية «فالأطلال توقظ في الشاعر ذكريات ماضية تحتوي على السعادة، ولهذا يقارن الشاعر الجاهلي الماضي السعيد بالحاضر القاسي المحزن [عبدالرزاق، 1982، ص245] فكان

الشاعر العربي يحب الأرض التي تحل فيها حبيبته، ولهذا يكون الحنين والشوق إلى أرضها بمنزلة العشق لها، فكما يهيج ذكر المعشوقة الهوى في نفس الهائم الولهان، كذلك تهيجه أوطانها. وفي هذا الصدد يقول جميل بثنية [ديوان، 1993، 38]:

وأهوى الأرض عندي حيث حلت بجدب في المنازل أو خصيبٍ

الشيب/ الطلل/ دمار وفناء:

هذه المرحلة الأخيرة من عمر الإنسان تتسم بالضعف والعجز والفتور ولذا صَوَّرَ القرآن الكريم رحلة عمر الإنسان بصورة دقيقة حيث قال ﴿**الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد قوّة ضعفاً وشيبة يخلق ما يشاء وهو العليم القدير**﴾ [سورة الروم/ 54] فخوف الإنسان من الشيخوخة ناتج من شعوره القائل بأنَّ الأوان قد فات وأن اللعبة قد انتهت وأن المسرح من الأن فصاعداً – قد أصبح ملكاً لجيل آخر على حد زعم أندريه موروا. زكريا إبراهيم [2006، ص188] فالشبب في رؤية الشاعر، عامل هدم للتآلف الإنساني، ولوحدة الشعور وانسجامه. وتبدو سلطة قاهرة للإنسان عندما يختل المكون الجمالي، وتنمحي رموز الخصب الباعثة للحياة وتتجلي فاعلية الشيب في دلالته، في تجنب المرأة والتقليلِ من شأنه والابتعاد عن وصله – وفي ذلك يقول علقمة بن عبدة: [المفضليات،ص392]:

إذا شاب رأس المرء أو قَلَّ مالَهُ فليس لَهُ من ودّهــن نصيب

فهذه الإنفعالات تُعطي نتائج عكسية للشاعر فيحاول أن يلوذ بالزمن الماضي وثقافته ليغيب نفسه عن مشهد الحاضر، كي يتناسي حالة القطيعة التي أحدثتها تحولات الزمن، فيلجأ إلى وصف الأطلال وبكائها [عليمات، 175-

173] كي يستعيد اللحظات السعيدة التي قضاها في كنف المحبوب، لذا يستنكر الشيب بأشدّ العبارات كما عَبَّرَ المزرد بن ضرار الذبياني[المفضليات،97]:

فلا مرحباً بالشيب من وفد زائرٍ   متى يأتِ لا تُحجَب عليه المداخل

وهناك نوع من التماثل والانسجام بىن قوتين مدمرتين وهو الطلل والشيب. لأنَّ الطلل ذوقوة تدميرية هائلة قادرة على تغييرمعالم المكان، بينما الشيب يملك سلطة شمولية والتحويلات التي تُغير شكل الإنسان فاستناداً على هذا فإنَّ «الزمن الذي يوجه قوته إلى الأطلال يوجهها، في الوقت نفسه إلى الشاعر، وبذلك يصبح الشاعر جديراً بأن يرى في نفسه طللاً أصابه الزمن.[عبدالعزيز 1996، ص114].

المــوت/ الطـلل:

فالإنسان الجاهلي يرهب الموت، لأنَّ الحياة تعني في رأيه الاستمرار في البقاء والتمتع بالحياة وهذا – ناتج من عدم وجود فلسفة دينية سماوية تعالج موضوع الحياة بعد الموت – والموت لديه أسى وهلاك، وفي هذا الصدد يقول حاتم الطائي [2006 ، 43] :

تنوط لنا حُبّ الحياء نفوسنا   ويأتي الموت من حيث لا ندري

فالمشهد المرعب من الموت الذي صورّه الشاعر الجاهلي وربط الخلود بالسعادة في الحياة فقط، قد جعلته يفضل كل شئ غير الموت وحتى ولو على حساب عزّته وكرامته، لأنَّ الحياة استمرار لديمومة الحركة والموت فناء وعدم ونسيان فالبعض ربط الوقوف على الأطلال – كبراونة – بالمشكلة الوجودية الكبرى التي تتصل بالقضاء والفناء والتناهي. [عبدالرحمن 1979، ص347] وهذا التعبير الوجودي للطلل والموت ما أكدّه مصطفى ناصف وعز الدين

إسماعيل. وذَهَبَ الأول بأنَّ الشاعر الطللي كان مروعاً بفكرة الحياة الذاهبة، وانَّهُ يصحو على الشعور المستمر بتسرب الحياة منه؛ فوقوفه كان تأكيداً لحياته وامتلاكه لزمام الماضي الذي يعيد تخيله وتمثله، وقد أخذ البكاء على الطلل شكل الطقس الجماعي، وأصبح العقل الجاهلي في شغل بمشكلة الموت الذي يمثله الطلل ولاختصار البحث نغض النظر عن شرح العوامل الأخرى.

وبعد هذا الاستطراد نستطيع القول بأنّ اللوحة الطللية ليست بناءً فنياً فحسب وإنّما جزء حيّ من بنية النص الشعري، التي تزدهر فيه كافة المشاعر الإنسانية التي حا ول الشاعر العربي إضفائها على الطلل الذي تقمص صورة المرأة الراحلة.

المقدمة الطللية عند الصعاليك:

فالمقدمة الطللية بعد العصر الجاهلي استطاعت أن تواكب مسيرتها، فالكثير من الشعراء نهجوا على افتتاح قصائدهم بالموروث المتوارث، ونَفَرٌ منهم كالصعاليك استعاضوا عن المقدمات الطللية بمفتتح آخر وهو «التغزل بحواء الخالدة» التي تدعو صاحبها للمحافظة على حياته، فجعلوا منها أنثى ضعيفة بجوار فارساً قوياً مستهيناً بحياته من أجل فكرته وليس تلك المدللة التي كان يقف الشاعر على أطلالها ويبكي على حبه وأيامه معها ومن هذا المنطلق ذَهَبَ [خليف، لا ت، ص76] إنَّ شعر الصعاليك يخلو من المقدمات الطللية أو تكاد تكون شبه معدومة فيه: لأنَّ شعراء الصعاليك حاولوا التخلص منها. وبنى رأيه على اهتمام الصعاليك «بالوحدة الموضوعية» وعَلَلّ ذلك بأنَّ المقدمات الطللية تخل – بطبيعة الحال – بالوحدة الموضوعية التي دأب عليها شعراء الصعاليك. وانضم الدكتور [سرباز، 1389هـ ش، ص50] فيما يبدو لحملة يوسف الخليف أو ذهب أبعد منه وبرهن على عدم وجود أيّ مقدمات تمهيدية من غزل وبكاء

أطلال ووصف الرحلة معللاً ذلك بأنّ الصعلوك المتمرد والشارد بين فيافي الصحاري كيف يتغزل وهو يقضِي نهاره يترقب وليله يترصد ولا يستقر في مقام؟ ونحن لانتفق مع تلك الآراء القيّمه في كثير من جوانبها ولكن نقرّ ونثبت بدليل أنّ شعر الصعاليك احتوى على الكثير من المقدمات الطللية. فالمتتبع لشعر هؤلاء الشعراء يجد أنهم ساروا في كثير من شعرهم على ما سار عليه ، غيرهم من شعراء عصرهم، فوقفوا على الأطلال، وتذكروا أهلها، وبكوا واشتكوا ألم الفراق ولوعة الحرمان وبُعد المحبوب، فشعرهم قد يبدأ بالوقوف علي الأطلال أحياناً، وتارة يبدأ بحديث الشاعر إلى محبوبته المفعم بالحب وهذا إذا ما استثنينا المقطوعات المتناثرة في شعرهم، التي غالباً ما كانت وليدة اللحظة والموقف وهي جمّة في شعر الصعاليك.

الوقوف على الأطلال عند الصعاليك:

فالكثرة الكاثرة من شعراء الصعاليك حاول تجسيد وتصوير ديارمعشوقته وألم فراقها في صدور قصائدهم. وهذا قيس بن الحدادية [الأصفهاني، 1990، ج،صص140–150] يذكر أطلال محبوبته ويدعو لها بالسقيا بقوله:

سقى الله أطلالاً بنعم ترادفت　　　بهن النّوى حتى حللن المطايا

فإن كانت الأيام يا أمّ مالك　　　تسليكم عني وترضي الأعاديا

فلا يأمنن بعدي أمروٌ فجع لذةٍ　　　من العيش أوْ فجع الخطوب العوافيا

ويقف عروة بن الورد علي ديار محبوبته، متحسراً متألماً وباكياً برؤيتها لأنها تثير شجونه وتذرف دموعه [الخواجة، 1987، ص197].

ألم تعرف منازل أم عمروٍ　　　بمنعرج النواصف من أبان

وقفت بها فغاض الدمع منّي كمنحدر من النظم الجمّان
ولكن لن يلبث وصل حبيّ وجدة وجهه مرّ الزمان

ويسائل حاجز بن عوف الأزدي أطلال محبوبته التي لم يجد فيها مجيباً فيظل فيها واقفاً كالذي اعتراه المرض نتيجة تأثره بذكريات محبوبته التي لم يتسنى له رؤيتها بسبب نشوب الصراع بينه وبين قومها [ابن مبار، 1994، ص2083] فيقول:

سألت فلم تكلمني الرسوم فظللتُ كأنّني فيها سقيم
بقارعة الغريف فذات مشي إلى العصداء ليس بها مقيم
عداني أن أزروك حرب قوم كجمر النار ثاقبة عذوم

لاختزال البحث غضينا النظر من الإتيان بعشرات القصائد والمقطوعات الطللية التي افتتحوا بها قصائدهم.

التغزل بالزوجة والمحبوبة دون ذكر الأطلال:

ومن أبرز سمات الغزل الصعلوكي هو التغزل بالزوجات وهذه الظاهرة لم تكن مألوفة ولا شائعة في الأدب العربي وذلك نتيجة أسفار الصعاليك واغترابهم عن الأهل والأوطان، فيجدون في هذا البعد من الحنين إلى زوجاتهم ما يجده العاشق المحروم من حنين إلى من يعشق [حفني، 1987، ص239] وهذا عروة الصعاليك التي يبدأ بذكر زوجته [ديوان، 57] قائلاً:

أرقت وصحبتي، بمضيق عمق لبرق، في تهامة مستطير
سقى سلمى، وأين ديار سلمى إذا حلت مجاورة السريرا
بآنسة الحديث ، رضاب فيها بعيد النوم، كالعنب العصيرا

ولتوبة بن الحميّر قصائد كثيرة يبدأها بغزل لطيف ورقيق، مفعم بالعفة والرقة تجاه محبوبته فيقول:

فهل تبكني ليلى إذا متّ قبلها　　　وقامت على قبري النساء النوائح

ما لو أصاب الموت ليلى بكيتها　　　وجاد لها جار من الدمع سافح

وهناك الكثير من المقدمات الغزلية التي تحدثت عن الزوجة والمحبوبة في حوار هاد مفعماً بالحب والحنان ولضيق المجال لم يتسن لنا الإتيان بها في هذا المقال. **لذاً نقول إن للصعاليك مقدمات طللية وغزلية كثيرة افتتحوا بها قصائدهم** بما لا يدع مجالاً للشك وإنكاره والمشككين الذين اعتقدوا بأنّ التشريد والتنقل والأحداث الجسام منعت هؤلاء الشعراء من التغزل وذكر المقدمات الطللية ما هو إلا انطباع شخصي لا يستند إلى قواعد نابعة من البحث والتقصي بل كل ما هنالك نظرة خاطفة غير واضحة المعالم نتيجة عدم الإلمام والبحث المستفيض في أشعار هؤلاء الشعراء.

المقدمة الطللية في العصر الأموي:

وفي العصر الأموي لما بدأت القبائل تستقر في منازلها ومحالها، واستأنف أبناؤها حياتهم الطبيعية، وأخذ شعراؤها يفتخرون بمآثرها، ويهجون مَن تعرض لها بشر، ويمدحون الخلفاء والوزراء والقادة والولاة، كانت المقدمة الطللية هي أشهر المقدمات التي استهل بها الفحول من أمثال جرير والفرزدق والأخطل قصائدهم، آخذين في تكرار المعاني والصور القديمة، وترديد نفس العناصر والتقاليد والأشكال التي سبقهم الجاهليون إلى تأصيلها.[عطوان، 1984، ص35] ولكن مالبث حتى انصرف الأخطل والفرزدق عن ذكر الديار والمنازل، فانكب الأخطل يذكر الخمر والهجاء، بينما انكب الفرزدق على عنصر الفخر،

أما جرير من أكثر الشعراء ذكراً في فواتح قصائده للأطلال، وفي شعره حذا حذو شعراء الغزل العُذري في وصف مشاعره والاهتمام بالحالات النفسية التي تطرأ عليه في وقوفه على الأطلال ونحى منحى تقديم الغزل على الشعر الطللي في كثير مِن الأحيان كما نلمس هذا التغيير في قصيدته الشهيرة التي بكى فيها زوجته أمَّ حرزة واستهلها بهذا البيت: [ديوان، 184]:

لو لا الحياءُ لعادني استعبارُ   ولزرت قبركِ والحبيبُ يزارُ

فمذهب جرير قائم على مزج الطلل بالغزل مزجاً وهذا مذهب جديد ابتدعه لنفسه ويعد خطوة حديثة آنذاك في تطور المقدمة الطللية. وممّا تمخض الأنَّ الكثرة الكاثرة من الشعراء في العصر الأموي سلكوا مسلك القصيدة الجاهلية ونظموا الكثير مِن قصائدهم بمفاتح طللية كما فَعَلَ ذوالرمة (شاعر الصحراء) والبعض وعلى رأسهم (عمر بن أبي ربيعة) دأب على تلوين المقدمة الطللية بألوان الفرح الزاهية، الرامية للحياة والابتعاد عن الأجواء التي تثير الحزن والبكاء، الرامية للموت، فأعطى للمقدمة الطللية منعطفاً يختلف تماماً عمّا سبقه، وسار بالمقدمة الطللية المتمثلة بالعنصر النسوي التي ترى وجود الحيوانات المختلفة التي تتحرك في باحة الطلل، استحضاراً لصورة المرأة الراحلة، وإطلاق صفات المرأة عليها،كما شبّه الجأذر والظباء وهي سطور – أثياباً وأبكاراً – والثيب هي غير البكر وتطلق هذه الصفة على النساء غير المتزوجات، فصور صورة الحيوان السارح في الطلل بالمرأة الحسناء وكأنها معشوقته المنشودة، إذ يقول [1991، ص120]:

يا صاحبيّ قفا نستخبر الدرا   أقوت فهاجت لنا بالنعف أذكارا

تبدل الربع ممن كان يسكنه   أدم الظباء بِهِ يمشن أسطارا

وقد أرى مرة سرباً بِهِ حسناً مثل الجآذر أثياباً وأبكارا

فيهن هند وهند لا شبيه لها ممن أقام من الجيران أو سارا

ولكن هذه الطريقة ماتت بموت صاحبها إلى أن بعث الله جريراً. وفي المقابل ثلة من شعراء هذا العصر بدأوا بالخروج من المقدمة الروتينية ويتضح هذا عند الفرزدق والكميت كما نَوّه [خليف، 1968، ص72] كان الكميت يبدأ هاشمياته ببداية سلبية عن الأطلال وأهلها – فهو أول مَن رَفَعَ صوته منادياً بترك الوقوف على الأطلال مدفوعاً إلى ذلك بدافع ديني محض وهو حبّه لآل البيت، ولكن دعوته في آخر المطاف لم تفلح ولم تدوم فظل يهتف حتى بح صوته، وذهبت الرياح بهتافه دون أن يستمع أحدٌ إليه أو يتعاطف معه، على حد قول [عطوان، 1984، ص 69].

المقدمة الطللية في العصر العباسي:

شهدت الحياة الاجتماعية في هذا العصر تطوراً اجتماعياً واسعاً نتيجة الحضارة والثراء والترف، فكان لنمو الحركة الفكرية، ونشوء التيارات الفلسفية والعلمية وازدهار الحضارة بكل مظاهرها الاقتصادية والسياسية وامتزاج الثقافات الفارسية، الهندية واليونانية أثراً مشهوداً على شعر شعراء هذا العصر. فاختلاف ظروف حياة الناس في العصر العباسي عن حياة سابقيهم، ساهم في ظهور المزاج المترف الذي يفضِّلُ الاستمتاع بمباهج الحياة، على حياة الشظف والمعاناة، فانزوت البادية والناقة والثور وحمار الوحش جميعاً من صور الحياة، وعلى الرغم من إكثار شعراء هذا القرن من المطالع التقليدية في قصائدهم، فانّنا نجد عدداً منهم يدعون إلى نبذها والثورة عليها مدركين حق العصر وتغير الظروف التي ولدت المقدمات القديمة، فصعب على معظهم أن يقف على الديار ويخاطب الأطلال

ويركب الناقة وهو لا يملك من هذا شيئاً .ولم يكتفِ بعضهم بنبذها والاستعاضة عنها بغيرها في بعض الأوقات، وإنّما دعوا إلى ذلك صراحة في شعرهم، فتفاوتت صيحاتهم وتباينت أصواتهم ، فمنهم من دعا في صمتٍ، ومنهم من أعلن الثورة وجاهر بها فكان أبو نواس الأهوازي – في طليعة الناقمين على الطلل.

أبو نواس والثورة على الأطلال:

أبو نواس استطاع أن يمزج ما بين الوقوف على الأطلال والوقوف على الخمر وأن يكرس ثورته وتحديه على استبدال وصف الأطلال، بوصف الخمر، لأنَّ الطلل كانت رمزاً للقديم، أما الشراب فكان رمزاً للحداثة والتغيير على حد قوله: [ديوان ، 145]:

أحسن مِن وقفةٍ على طَلَلِ　　　كأس عقارٍ تجري على ثَمِلِ

فَكَرَّس كل جهوده إلى نبذ الطلل حتى قال عنه ابن رشيق:[العمدة، 302/1] وزعموا أن أول من فتح هذا الباب، وفتق هذا المعنى أبونواس بقوله الشهير – [ديوان، 39]

لا تبك ليلى، ولا تطرب إلى هند　　　واشرب على الوردِ مِن خمرا كالورد

فأبونواس بذكائه المعروف في برهة من الزمان استطاع أن يجمع بين طريقتين، طريقة يراعي فيها الذوق العام وهو افتتاح قصائده بالمقدمات الطللية والأغراض التقليدية، كي ينال إعجاب الناس، فهو حذا حذو الكبار من شعراء الأمويين، يردد معانيهم ويكرر نغماتهم دون أن يبلغ شأوهم فيها، والمثير للجدل إنَّ وقوف أبو نواس على الأطلال في الشعر لم يكن من تلقاء نفسه، بل هناك قوة قهرية أجبرته على إنشاء مثل ذلك الشعر كما صَرَّح بذلك [ديوان، 29]:

أعرِ شعرك الأطلال والدّمَن القفرا فقد طال ما أزرى بهِ نَعتُـك الخمرا

دعاني إلى وصـف الطلـول مُسَلّطٌ تضيـق ذراعي أن أجـوز لَـهُ أمـرا

فسـمعاً أميـر المؤمنـين وطاعـةً وإن كنت قد جشمتني مركباً وعرا

فأبو نواس بعد نبذ الأطلال وازدرائه اللاذع لَمن ينعي الطلل وسخريته لحياة العرب آنذاك كشف عن مآربه السياسيّة على حد قول طه حسين المتمثلة بالشعوبية. ومن ازدرائه المتعسف قوله:

عـاج الشقيُّ على رسـم يسـأله وعجت أسأل عن خمارة البلد

يبكي على طلل الماضين مِن أسدٍ لا درَّ درك، قُل لي: مَن بنو أسـد

وأيضاً يقول:

صفة الطلول بلاغة القدمِ فاجعل صفاتك لابنة الكرمِ

وفي قصائد كثيرة يتطاول على كل ما هو بدوي وحاول أن يصب جام غضبه على الأعراب وعيشهم. وعلّق طه حسين على ازدراء أبي نواس للقديم والقدماء [طه، لا.ت، 123/2] «على أنَّ هذا المذهب الجديد، على حُسنه واستقامته، وعلى أنَّ أبا نواس موفق فيه...فهو ليس مذهباً شعرياً فحسب، وإنّما هو مذهب سياسي أيضاً، يذم القديم لا لأنّه قديم ، بل لأنّه قديم ولأنَّه عربي ويمدح الحديث لأنَّهُ «فارسي» حتى قال عنه ابن رشيق في [العمدة، 207/1] «وكان شعوبي اللسان، فما أدري ما وراء ذلك. وإنَّ في اللسان وكثرة ولوعه بالشيء لشاهد عدلاً لا ترد شهادته» والكثير من الباحثين يعتقدون أنَّ هذه الهجمة الشرسة من قبل أبي نواس ضد التقاليد والآداب واحتقار العرب ما هو الاّ بدافع شعوبي والدليل على ذلك لانَّه كان يمثلُ زعيم الشعوبية كما ذهب محمد مصطفى هدارة [1963، ص406]

ونَوّه بأنَّ الشعراء المجان الذين اشتهروا بالعبث والقصف، أمثال: أشجع السلمي، العكوك، مسلم بن وليد، أبو العتاهية، بشار ومَن لَفّ لفهم كانوا أنصار الشعوبية والمدافعين عنها وأما العقاد فيذهب إلى أنّه من الغلو واللغو أن يُعَدَّ أبو نواس الإشارة إلى الطلول في مطالع قصائدهم ولعاً منهم بالتجديد ونفوراً من القديم،ويصف دعوته وثورته بالمهاترات التي يجب ألا تؤخذ مأخذ الدعاوي الجدية لأنّه يعزوها إلى هوى دفين وعقدة نفسية مرجعها نسبه [بكار، 2009، ص97] لكنّنا لا نجاري رأي طه حسين، والعقاد، و[مندور 1948، ص59] و[الحوفي، 1961، ص322] و[البهبيتي، 1961، ص320] و[زكي كمال 1961، ص542] وغيرهم في أبي نواس وإن تمادى في ازدارئه، لكن نحن على قناعه تامة بأنَّ الشاعر قد أدرك زمانه، بأنَّ الاستهلال الفني للقصائد بالمقدمة الطللية والبكاء على الرسوم الداثرة لا يلائم ولا يتماشى مع متطلبات العصر الذهبي الذي انبثقت فيه المعارف والعلوم وازدهرت الحضارة في شتى الجوانب وأصبح الوقوف على الطلل والحديث على الناقة نغمة ناشزاً وسط القيان والعود ومجالس اللهو الشراب.

وكما يقال إنَّ الإنسان «ابن زمانه» فهؤلاء الباحثين الكبار الأجلاء ربّما نسوا أو تناسوا أنَّ أبا نواس الأهوازي في شعر الخمرة تحديداً وَضَعَ معجماً لفظياً لشعراء الصوفية الذين أتوا من بعده بحيث لم يبق منهم أحد إلاّ وارتوى شعره من ذلك النبع [المعجم] الثري.

أسباب فشل ثورة أبي نواس على الطلل:

ولكن سرعان مالبث أن فشلت ثورة أبي نواس ولم يكتب لها النجاح، بسببين. الأول: استيعاب القرن الثاني لكثير من علماء اللغة والنحو ورواة الشعر الداعين لتقديس كل ما هو قديم ومحاربة الجديد بشتى الوسائل. ثانياً: تأثير العلماء والرواة على الخلفاء والأمراء للحفاظ على التراث، وزرع حب التراث

وكل ما هوقديم في نفوسهم. وها هو «أبو نواس يصرّح في شعره أنّه لولا رغبة الخليفة الأمين لما أعار شعره الأطلال والدمن القفراء. [بكار ، ص100].

شعراء الثورة التجديدية------ أبو تمام-------- البحتري:

حتى الذين انضووا تحت لواء الثورة على القديم في كثير من الأحيان، تراجعوا عن مبادئ ثورتهم وراحوا يفتتحون قصائدهم لاسيما بالمدح والغزل في الوقوف على الطلل وذرف دموع الحسرة وعلى رأسهم بشار ومسلم وغيرهم أما شعراء القرن الثالث العباسي في تناولهم لمقدمة القصيدة – كأبي تمام والبحتري وغيرهم بسبب انشغالهم في استخدام المحسنات اللفظية وأنواع البديع – اختلفوا كثيراً من المدرسة التجديدية التي تزعمها أبو نواس. فهذه المدرسة لم تخضع كاملاً للقديم بل قطفت من القديم ما تحبه وأحدثت لنفسها خلطةً، ومزجت القديم بالحديث مزجاً بارعاً جميلاً، فأصحاب هذه المدرسة، أنشدو الكثيرمن الشعر في الوقوف على الأطلال، فهؤلاء عاشوا في بيئة ترف وسط المُدن والحدائق والقصور، بحيث نسوا حياة البادية وما يعانيه الفرد من شطف العيش وخشونة الصحراء، فتسرب الكثير من عناصر الحضارة الحديثة في شعرهم، فتضاءلت النزعة المادية في أشعارهم ولكن في قصائدهم المدحيّة يكثر الحديث عن نفسية الشاعر والبكاء والدعاء للديار في حال ازدهارها وامرعها ووصف مناظر الطبيعية فأصبحت سمة بارزة في لوحاتهم الطللية، وعكفوا على افتتاح قصائدهم بمقدمات غزليّة أو مقدمات الشباب، فالقصائد المدحيّة هي من أسمى الأغراض الشعرية التي تجلت فيه ذكر الدمن والأطلال – وإن كانت بطريقة تقليدية صرف، وكأنها عبءٌ يريدون الفراغ منه – سريعاً – كما نوّه [إسماعيل، 1975م، ص355] خلاصة القول عند ما نقارن بين العصرين الاموي والعباسي في تقليدهم ومحاكاتهم للمقدمة الطللية ونستطيع القول، بأنَّ تقليد الأمويين لها كان

تقليداً ومحاكاة عن حب ورغبة في إعلان هذه النماذج، فجعلوها مفعمةً بالحياة والحيوية والديناميكية. ومحاكاة معظم شعراء العصر العباسي الذين أطلقوا عليهم المولدين كما ذهب[هدارة، 1963، ص56] فلم تربطهم بالحياة العربيّة القديمة أية عاطفة تدعوهم إلى الحفاظ على تقليد شعري قديم. فأتت كثير من مقدماتهم يغلب عليها طابع التكلف والتصنع والتعقيد دون أيّ رغبة تذكر بل اتخذوا الأطلال رمزاً لحبهم المفقود وأملهم المنشود.

خلاصة البحث:

تعتبر مقدمة القصيدة العربية ظاهرة فنية نشأت مع ظهور القصيدة في العصر الجاهلي ورافقت القصيدة في رحلتها الطويلة، فالشاعر الجاهلي كما يقال لم يكن قط يصدر قصائده بالمقدمات الطللية أو غيرها، إلاّ مِن حيث إنّها آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقي ثم من حيث هي ضرب من التقاليد الفنية تتجلى مِن خلاله صيرورة كليهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة . فهذه الظاهرة لم تتخذ شكلاً واحداً بعينه، بل تنوعت صورها وأشكالها، التي أصلّها الشعراء الجاهليون فعالجوا فيها مشكلات إنسانية كبرى مثل الحياة والموت والزمان والمكان ولكن أشهرها على الإطلاق التي أثارت زوبعة من النقاشات والدراسات هي المقدمة الطللية واكتسبت أهمية قصوى في الجانب الشكلي والمعنوي. وتنوع الوقوف على الطلل والبكاء عليه ، فمنهم من وقف لأجل امراة ومنهم من وقف لأجل ملك ضاع ومنهم من حنّ لذكرياته ومنهم من أعرض عنها واحتذى شعر صدر الإسلام وشعراء الأمويين حذو الجاهليين في كثرة التقليد وقلة الإبداع، بينما الشعراء العباسيون اختلفوا فيما بينهم، فمنهم من حافظ على معظم المقدمات الموروثة، والبعض الآخر حَوَّر الكثير مِن عناصرها البدوية، فأعطاه طابعاً حضارياً بدوياً، وطائفة منهم قاموا بمناهضتها وسخريتها وازدرائها كما فَعَلَ أبو نواس

وغيره، واعتبروها غير ملائمة لزمانهم ومكانهم، فاستحدثوا مكانها أنواعاً جديدةً مِن الفواتح استمدوها من بيئتهم المتحضرة وحياتهم المترفة. ورغم تلك الإجراءات التي اعتبرها البعض تعسفية بحق المقدمة الطللية، لكنّها لم تفقد بريقها ولم تنزل من صهوة جوادها واستطاعت اجتياز التحديات إلى أن عانقت المنتصف من القرن التاسع عشر.

مصادر البحث

القرآن الكريم.

إبراهيم، عبدالرحمن [1979]: الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية. بيروت، لبنان

ابن ابي ربيعة،عمر[1991]: ديوان، العراق، بغداد، دار الحكمة.

ابن السلام الجمحي [1989]: طبقات فحول الشعراء، بيروت،لبنان.

ابن العبد،طرفه[2004]: ديوان، بيروت ، دار الجيل.

ابن الورد، عروة[1992]: ديوان، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن رشيق[لا.ت]: العمدة ف؟ محاسن الشعر والأدب، بيروت ، لبنان.

ابن قتيبة[1992]: الشعر والشعراء ، بيروت، دارالثقافة.

ابن مبارك[1994]: منتهى الطلب من أشعر العرب، تحقيق عادل سليمان، مكتبة الخانجي.

أبوسليم، أنور [1991] دراسات في الشعر الجاهلي ، بيروت، دار الجيل.

أبو نواس [1997] ديوان، بغداد، العراق.

إسماعيل عز الدين [1973] روح العصردراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، القاهرة.

إسماعيل، عز الدين [1975] في الأدب العباسي الرؤية والفن، بيروت ، دارالنهضة العربيّة.

إسماعيل، عز الدين[1964] «النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التغيير النفسي» مجلة الشعر المصرية، العدد 2.

الأصفهاني، أبو الفرج [1990]: الأغاني، لبنان، دار الثقافة.

الأكبر المرقش [1987]: ديوان، بيروت، دار الحياة.

امرؤ القيس[2002] ديوان، لبنان، دارالشروق.

الباقلاني [1963] إعجاز القرآن، القاهرة ،يدارالمعارف.

البنا، حسن [1989] الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، القاهرة.

البهبيتي،نجيب[1961]: تاريخ الشعر العربي، دار الايمان، القاهرة.

البياتي، عادل جاسم [1986]: دراسات في الأدب الجاهلي منطلقاته العربية وآفاقه الانسانية،المغرب، الدار البيضاء.

الجاحظ [1989] الحيوان، بيرت، لبنان، دارالعربية.

الجبوري، يحيى [1993] الشعر الجاهلي، خصائصه وفنون، بنغازي، جامعة قار يونس.

جرير[1996] ديوان، لبنان، دارالآفاق.

حسنين، سيد حنفي [1971] الشعر الجاهلي، القاهرة ، الهيئة العامة.

حسين ، الحاج [1998]: في تاريخ الأدب الجاهلي، بيروت، دارالعلم.

حسين، طه[لا.ت] حديث الأربعاء، مصر، دارالمعارف.

حفني، عبدالحليم [1987]: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحوفي[1961]: تاريخ الشعر العربي، القاهرة.

الحيني، محمد جابر [1963] أنوار في دراسات وأبحاث، بيروت، لبنان.

خشروم، عبدالرزاق[1982] الغربة في الشعر الجاهلي، بيروت.

خليف، يوسف[1965] «مقدمة القصيدة الجاهلية محاولة جديدة لتفسيرها» مجلةالمجلة، 98.

خليف، يوسف[1968] حياة الشعر في الكوفة، القاهرة.

خليف، يوسف[لا.ت]: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف.

خواجه، إبراهيم[1987]: عروة ابن الورد وحياته وشعره، نابلس،مكتبة النصر التجارية.

دعبيس، سعد[1992] تيارات معاصرة في الشعر الجاهلي، دارالكتب العلمية، لبنان.

ذوالرمة[1993] ديوان ، بيروت، دارالجيل.

ريتا، عوض[1978]: أسطورة الموت والانبعاث، لبنان، بيروت.

زكريا، إبراهيم [2006] مشكلة الحياة، مكتبة مصر.

زكي، أحمد كمال [1969]: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي، القاهرة.

زكي، أحمد كمال [1981] التفسير الأسطوري للشعر القديم، بيروت، لبنان.

زكي، أحمد كمال [1961]: الحياة الأدبية في البصرة، بيروت.

زهير بن أبي سلمى [1998] ديوان،بيروت، لبنان.

سرباز، حسن [1389هـ.ش]: «الصعاليك وشعرهم في العصر الجاهلي» مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، العدد 25، طهران.

سويدان، سامي[1989] في النص الشعري العربي مقاربات منهجية ، بيروت، دارالآداب.

شكري، فيصل [2008]: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، بيروت، دار الجيل.

صادق، محمد حسن عبدالله [2003] مقدمة القصيدة الجاهلية، لبنان.

صادق، محمد عبدالله [1994]: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

الضبي، المفضل [1979] المفضليات، ت أحمد شاكر، القاهرة، دارالمعارف.

الطائي، حاتم [2006]: ديوان، الكويت.

الطيب، عبدالله[1970]: المرشد إلى فهم أشعار العرب، بيروت، دار الفكر.

عبدالحافظ، صلاح [1982]: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، بيروت، دار العلم.

عبدالحافظ، صلاح [1982] الزمان والمكان في الشعر العربي وأثرهما في حياة الشاعرالجاهلي وشعره، دار المعارف، مصر.

عبدالعزيز، محمد شمادة[1996] الزمن في الشعر الجاهلي، بيروت.

العبدي، المثقب [1987]: ديوان، القاهرة، دار المعارف.

عطوان، حسين [1984] مقدمة القصيدة في العصر الاموي، مصر، دارالمعارف.

عليمات، يوسف[2004] جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، الأردن، دارالفارس، ط 1.

عمرو بن قيمة [1997] ديوان، بيروت، لبنان.

عوض، ريتا [2008] بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، بيروت، لبنان، دارالآداب ، ط2.

غزوان، عناد[1974] المرثاة الغزلية في الشعر العربي، بيروت.

فاضلي، محمد[بي تا]: «أدبيات قديم در نكاه نو- سيرتاريخي قصيدة» مجلة دانشكده أدبيات وعلوم إنساني، دانشكاه فردوسي مشهد.

فالتر براونة [1963] «الوجودية في الجاهلية» مجلة المعرفة.

القلماوي، سهير[1961] «تراثنا القديم في أضواء حديثة» مجلة الكاتب المصري، العدد 2.

المتلمس [2003] ديوان، بيروت، دارالجيل.

محمد، فتوح أحمد [1981] «توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة» مجلة الفصول.

مندور، محمد [1984]: النقد المنهجي عند العرب، مصر، دار الكتاب.

ناصف، مصطفى [1964]: «مجلة الشعر»، فبراير، العدد الثاني.

ناصف، مصطفى [1981] قراءة ثانية لشعرنا القديم، دارالأندلس.

نصرت[2005] الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، بيروت، لبنان، دار النشر.

هدارة، محمد مصطفى [1963] اتجاهات في الشعراء العربي في القرن الثاني الهجري ،دار المعارف.

يوسف، اليوسف[1985] مقالات في الشعر الجاهلي، مجلة المجلة.

* * *

شعرية الحكمة في التراث الشعري

عبدالباقي يوسف
باحث - سوريا

الحكمة هي إحدى وظائف الشعر في التراث الإنساني ، وقد حظيت الحكمة بمنزلة عالية في التراث الشعري العربي ، وهي حكمة اتسمت بالشعرية بما يمكنني تسميتها بشعرية الحكمة .

أتوقف هنا مع شيء من شعر الحكمة في التراث الشعري:

يقول الإمام الشافعي:

وتجنبوا ما لا يليق بمسلم

عُفّوا تعف نساؤكم في المحرم

طرق الفساد فأنت غير مُكرّم

يا هاتكاً حُرم الرجال وتابعاً

في أهله يزنى بربع الدرهم

من يزن في قوم بألفي درهم

كــان الـوفــا مـن أهـــل بيتك فاعلم

إن الـزنـــا ديـــن إن استقرضته

مـــا كـنـت هـتـاكـــاً لحـرمـــة مسلم

لـــو كـنـت حـــراً مـن ســلالـة مـاجد

إن كـنـــت يـــا هـــذا لـبيبـــاً فافهـم

مـن يـزن يُـــزن بـــه ولـــو بـجـــداره

المظهر والمضمون:

وفي هذا يقول مبشّر بن الهديل الفزاري :

ولا خير في حُسن الجســــوم وطولها

إذا لم تزن حُسَن الجسوم عقـــول

أما ابن شرف القيرواني فيحذر الغرور بالمظهر الذي قد يحمل في داخله ما يناقضه تماما فيقول :

احـذر محاســـنَ أوجـــه فقـدت

محاســن أنفـس ولـو أنهـــا أقـمـارُ

سُــرجٌ إذا نظـــرتَ فإنهـــا

نـــورٌ يـضـيءُ وإن مسـســتَ فـنـارُ

وكان الوزير ابن المغزي الذي تولى الوزارة في عهد البويهيين في بغداد ويحفظ خمسة عشر ألف بيت من الشعر العربي القديم يقول :

رأيــت الحُســـنَ في أدبٍ وعـقـلٍ

وفي الجــهـلِ الـدمـامـةُ والهـــوان

وعن المظهر، يقدم شبيب بن شبيبة حكمته قائلاً في بيتين شعريين :

وكـم مـن ماجـد أضحى عديمـاً
لـه حسـنٌ وليـس لـه بيـانُ
ومـا حسـن الرجـالِ لهم بزيـن
إذا لم يُسـعد الحُسـنَ اللسَانُ

ويرى حكيم الشعر المتنبي أن الأخلاق هي زينة الإنسان الحقيقة ، وإن خلا هذا الإنسان من الأخلاق خلا من أي ميزة قيمة فيه حتى لو بدا حسن المظهر فيقول في بعض شعره :

ومـا الحسـن في وجـه الفتى شـرفاً
إذا لم يكـن في فعلـه والخـلائـق

مدرسة البيت:

وقد أعد شعر الحكمة أن البيت مدرسة ، وأن الأب هو الأستاذ الأول لأبنائه ، ومن ذلك :

إذا كـان رب البيت بالطبل ضاربا
فـلا تلـم الصبيان فيه على الرقص
ألم تـر أن المـرء تـدوي يمينه
فيقطعها عمـداً ليسلم سائره

ذكاء المرأة:

عندما تقف المرأة موقفاً مخاصماً من رجل فرض نفسه عليها ، فإنها تعرف كيف تتخلص منه ، وقد حدث ذلك مع هند ابنة النعمان عندما أرغمت على الزواج من رجل لا تبغاه ، فغدت تقول وهي تعلم بأنه يسمعها :

ومـــا هــنــد إلا مــــهــــرة عــربــي
سـلـيــــلـة أفـــراســـ تحـلـلـهـا بـغـل
فـــإن ولـــدت فـحــلا فـلـلـه درهــا
وإن ولـــدت بـغـلا فـجـاء بـه الـبـغـل

وبذلك استطاعت أن تقنعه بموقفها ، وقد استجاب لها وتركها .

مفتاح النفس:

تناول شعر الحكمة شيئاً من التحليل النفسي، وبتقديري، فإنني لا أستطيع نسيان بيتاً شعرياً علق بذاكرتي ، وأعترف بفضله الكبير علي في الكثير من المواقف، وهو قول لأبي
الأسود الدؤولي يقول فيه:

الـنـفـس راغــبــة إذا رغّـبـتـهـا
وإذا تَــــرد إلى قـلـيـل تـقـنـع

سُبل الكرم:

يمكن لشخص أن يتميز بالكرم ويُعرف بذلك ، وقد كان حاتم الطائي مشهورا بالكرم ، وعندما كانت زوجته / نوار / تعاتبه على كرمه الشديد كان يجيبها بشيء من حكمة الكرم قائلاً :

مـهـلاً نـــوار أقـلـي الـلـوم والـعـذلا
ولا تـقـولي لـشـيء فـات مـا فعلا
ولا تـقـولي لمـالٍ كـنـتُ مُـهـلـكـهُ مهلاً
وإن كــنــتُ أعــطـي الجــن والخـبـلا

يــرى الـبـخـيـلُ سـبـيـل المــالِ واحــدةً

إن الجـــوادَ يــرى في مــالــهِ سُـبُـلا

حكمة الصبر:

وقد تحدث بعض الشعراء عن مفهومهم للصبر في الكثير من القصائد ، ومن ذلك قول محمد بن بشر الخارجي :

إن الأمــور إذا اســتـدّت مسالكها

فـالـصـبر يـفـتـح مـنـهـا كـل مـارتجـا

لا تـيـأس وإن طـالـت مـطـالـبـه

إذا استعنت بـصـبر أن تـرى فرجا

ويقول زهير بن أبي سلمى :

ثــلاث يـعـز الـصـبر عـنـد حـلـولـهـا

ويــذهــل عـنـهـا عـقـل كــل لـبـيـب

خــروج اضـطـرار مـن بـلاد يحبها

وفــرقــة إخـــوان وفـقـد حـبـيـب

ويقول ابن نباتة :

صـــبراً عــلــى نـــوب الـــزمـــان

وإن أبـــى الـقـلـب الجـريـــح

ويقول محمود الوراق :

إني رأيـــت الـصـبر خـير مـعـول

في الـنـائـبـات لمــن أراد مـعـولا

منزلة الأخلاق:

تحدث الكثير من الشعراء عن الأخلاق، وهي أحاديث تبيّن مزايا الأخلاق، وعذوبة الإنسان الخلوق.

يقول أبو تمام:

من لي بإنسان إذا أغضبته

وجهلتُ كان الحلم رد جوابه

وإذا صبوت إلى المدام

شربت من أخلاقه وسكرت من آدابه

وفي موضع آخر يقول :

فلم أجد الأخلاق إلا تخلقاً

ولم أجد الأفضال إلا تفضلا

ويرى معروف الرصافي أن الأخلاق كالنبات تحتاج إلى عناية كي تنمو وتؤتي أكلها ، والنبتة تموت دون سقاية ، ودون مقومات تساعدها على الحياة ومقاومة على مقاومة عوامل الطبيعة .

يقول :

هي الأخلاق تنبت كالنبات

إذا سُقيت بماء المكرمات

ويصف **محمود الأيوبي** منزلة الأخلاق بقوله :

والمرء بالأخلاق يسمو ذكرهُ

وبها يفضّل في الورى ويوقّرُ

يقول **المتوكل الليثي** مبيّناً أن الأخلاق تجنّب صاحبها النفاق، وتجعله يعيش حياة طبيعية، والذي يدّعي الأخلاق ولا يمارسها يلحق بنفسه العار :

لا تنه عن خلق وتأتي بمثله
عار عليك إذا فعلت عظيم .

* * *

الشهداء

سمير فراج

مصر

هُم أصدقائى وما قابلتهم أبدا
وما رأت مقلتى فى حُسنهم أحدا
سالت دماهم على الأسفلت ثائرة
فهيأوا بدم من أمرنا رشدا
سقيتم الأرض فى التحرير مهجتكم
ورغم أسفلتها قد أثمرت بلدا
جعلتم الموت عيدا فى معيتكم
حتى اشتهينا جميعا أن نموت غدا
لو تخطئ العين فى إحصاء عدتهم
لا يخطئ القلب من أحبابه عددا
غزوا قوافى قصيدى فى براءتهم
واستوطنوا بجلال حكى من سردا
تمسكوا بحياة الشعب فانطلقت

أرواحهم نحو أفق لا يحد مدى
مدوا حناجرهم للصمت تسحقه
حتى بدا الرعد للأسماع رجع صدى
الآن مصر استعادت مجدها ثقة
من والد يهب الأوطان ما ولدا
محمد كان في التحرير رافقه
عيسى المسيح وفي تحريرنا اتحدا
جيل أرادوا له أن يمتطى فأبى
وجد في محو جلاديه واجتهدا
وأسقطوا هُبَل الملعون معبده
وطاردوا من فلول البغى من عبدا
جيل الأسود التى جاعت بغابتها
فانظر مصير الذى قد جوع الأسدا
جيل رأى حلمه ينهار فانتفضت
فيه العزيمة والإصرار فاتقدا
ووزعوا غدهم فينا فصار لنا
أبهى غد فاق فى إشراقه الأبدا
رموه بالنار عل الموت يردعه
فعانق النار فى عشق كما وعدا
كفى دموعك يا أم الشهيد فما
مات الشهيد وما راحت دماه سدى
تماوجت روحه فينا بثورته

فحـــركت من دم الأحـــرار مـا ركـدا
كـفـى دمـوعـك يـا أم الـشـهـيـد فقد
كـفـــاه مــن ســـوأة الأيـــام مـا شـهـدا
فـمـا قـضـى نـــحبـه إلا لـيمـنعـهـا
تـلـك الــدمـــوع الـتـى مـسـتـه فـارتـعـدا
كـفـــى دمـــوعـك فـــالأجـــواء عـاطـرة
بـطـيـــب أنـفـاسـه حـتـى إن ابـتـعـدا
حـــل الـيـقـين محـل الـــروح فـانـطـلـقـت
وسـابـقـــت روحـــه نـحـو الـعـلا الجـسـدا
كـفـى دمـوعـك فـالـشـمـس الـتـى طلعت
تـهـديــــه إشـراقـهـا حـتـى وإن رقـدا
كـفـى دمـــوعـــك لـيـس الـقـبر مـنـزلـه
فـالـقـبر لا يـحـتـوى الـنـبـل الــذى صـمـدا
كـفـى دمـــوعـك فـالجـنـات فـى يـده
فـاسـتـبـشرى وكـلـى مـن كـفـــه رغـدا
وحـــســـب كـــل شـهـيـد أن سـيرتـه
بريئـــة لـيـس فـيـهـا (ذل) أو (سـجـدا)
لـــو أدرك الـدهـــــر مـــن أبـنـــاء عـزتـه
لـقـبـل الـدهــــر مـن هــذا الـشـهـيـد يـدا.

* * *

مأتم الغواية

شقراء المدخلي

السعودية

حتامَ تبحر في دمي ؟!
وعلامَ تسلبني بريق الحب
تصنع بالغواية مأتمي
أو كلما أوغلتُ فيكَ
غرستَ فيَّ تجهمي
تنسل مني كارتحال الموج
تصفع بالندامة مبسمي
وتفيء لا مداً ولا جزراً
هواك
ولا مداك توهمي ..
العمر يلبس
مقلتيك السود
يقتل بالظنون تبرعمي

ما بين كافكِ
والعيون الغافيات
على اللظى
روح تموت وترتمي ؟!
ما بين كافك والهوى
أهواك ملء توجعي
ملء الحرائق في دمي !

* * *

متاهات الموجة الذاهبة إلى اللّه

صدام الزيدي

اليمن

البحر

مجنون

ويعتقد أن كل شيء

هو ملكٌ له

وأنا

مجنونٌ

وأعتقد أن كل شعرٍ جميلٍ

هو ملكٌ لي

أو كان يجب

أن أكتبه أنا.

البحر

حوض سباحة

يليق بهزائمي،

أنا

حرف متاهة

يرمم عوائية العالم.

البحر

يريد أن يتكلم،

أنا

أخطب في العالمين

بصمتي.

البحر

شعابٌ،

أنا

شعب.

البحر

غدّارٌ،

أنا أغزو العالم
سلام الشعر.

البحر
مرتبكٌ،
أنا أصطدم بي
ذهاباً إياباً.

البحر
يقود ثورة على اليابسة،
أنا
انقلابيٌّ على المفردة.

البحر
داهيه،
أنا
سجينٌ يمشي في العرصات.

البحر
لا يستريح،
أنا كذلك.

البحر
غريبٌ،
أنا
لا أعرفني.

البحر
يهجو نفسه،
أنا
أشرب ماء لحظتي.

البحر
ابن المحيط،
أنا
ابنُ أبي.

البحر
أفعى نفايات،
أنا أبجدية كواكبٌ
رهن الكشف.

البحر
يصلي للكارثة،
أنا
أشهد أن محمدا
رسول رب العالمين.

البحر
يغار من فضوليين
على الشاطئ،
أنا
أشكل خطراً
على كلاسيكية الـ.........

البحر
عوالمٌ تحتشد،
أنا
طلائعُ تتشتت.

البحر
بدايه،

أنا

لا نهايات.

البحر

روايه،

أنا

ش ع ر ا ء.

البحر

يتعرّى،

أنا

أهوي.

البحر

ينتقم،

أنا

أسامح.

البحر

سباحٌ

ما وصل،

أنا

لا أجيد السباحة،

لن أصل!!

البحر

يعمل بنظام الدفع

«الحوتمائي»،

أنا

أفرق راتبي أقساطاً

لـ «كاك بنك»

و«معرض بن حُميدان»

وآآآآآآخرين.

البحر

لا يخرج لمغازلة أحد،

أنا

أغازل جنيات النص

منذ حين!

البحر

كبيييييرٌ

أنا أثرثر كثيراً.

عمران/ الثورة/ فهد الأرحبي(*).

الحديدة/ الميثاق/ وليد علي غالب(*).

البحر/ البحر/ صدام الزيدي.

(*) الأرحبي وغالب: زميلا مهنة ورفيقا مودة إلى قلبي.

تفاحة الأفول

عايدي علي جمعة

مصر

كان طينا فى جوفه طرقات
لصفير الرياح والشيطان
رقصت فى فؤاده دفقات
من بحار الحياة والأكوان
وقعت زمرة الصفاء سجودا
عند خفق الحياة فى الشريان
ساجدا فوق سدرة النور نورا
وربيعا مقدس الأفنان
مستظلا بسدرة فوق نهر
مستحما بروحه فى الجنان
نافخا نايه السماوي عطرا
وطيورا مقدسات الأغانى
ساكنا جنة الخلود وزوجى

رغدا نقطف الثمار الدواني
بسمة الحب في عيون حبيب
بهجة القلب في اصطفاق دنان
ضمة العشق في سنا لؤلؤات
وصفا القلب في دعا كروان

* * *

أي ذنب فعلته ؟ أي جرم ؟
من حياة الخلود قد أخرجاني
سائرا في أسى بوحل دروب
ناظرا للسماء أين مكاني ؟
حاملا جثتي بدرب مريع
والغراب المبين في دوران
ونجوم السماء مذبوحة
العين، وجيب مكبل الخفقان
ووحوش الجحيم في صوتها المر
هزيع مدبب الأسنان
والأفاعي الظلام قيد كثيف
لانفلات الطيور من شطآني
وعزازيل إنه خطرات
في فم الناي أسود الغدران
حين ضل الفؤاد في أرض تيه
فإذا جبهتي لدى الأوثان

عـابــــدا للـنجــــوم طـــــورا وطــــورا
عابـــــدا للجـــــدود أو للجـــــــان
حيـــث يجـــرى الفســـاد فى كل صقع
حيـــث يجـــرى الفســـاد فـــى أركـــانى
غـــير أن السمـــاء أرحـــم قلبـــــا
بمصيــــرى مـــن كل قلب حـــــانى
أبـــصـــر الـــنـــور عـــنـــد جـــانـــب طـــور
فـــأنـــادى بـــصـــوتـــه الـــرنـــان
إنـــه الله فـــاخـــلـــع الـــنـــعـــل واركـــع
إنـــــه الله جــــل لا ينــســانــى
غـــير أن الـــظـــلام يـــرجـــع أعـــتـــى
مـــن ريـــاح تـــهـــد كـــل كـــيـــانـــى
كـــم شـــروق حـمَـــلـــت فـيـــه صـلـيـبـا
وشـــروق لـــهـــثـــت فـــى صـــلـــبـــانـــى
نـــاظـــرا لـــلـــســـمـــاء فـــى كـــل وقـــت
آه يـــا ســـدرتـــى ووحـــى جـــنـــانـــى
ربـمـــا كـــنـــت أفـــضـــل الخـــلـــق طـــرا
حـــامـــلا فـــى يـــدى الحـــســـام اليـــمـــانـــى
كـــى أفـــل الـــظـــلام بـــالـــســـيـــف حتى
تـــســـتـــفـــيـــق الحـــيـــاة مـــن زيـــغـــان
رب لـــيـــل وصـــلـــتـــه بـــنـــهـــار
بمـــكـــان بمـــتـــحـــف الـــنـــســـيـــان

متقن البحث كي أسجل فعلى
بخلود يطل فى الجدران
حيث يبدو الذهول فى عمق عينى
حين أجرى وراء معنى برانى
فترانى أغوص فى قاع بحر
صاعدا للسماء أيضا ترانى
بانيا فى الصباح مجدا كبيرا
هادما فى المساء تلك المبانى
كم تعذبت فى شوارع قطر
كم تقلبت فى وجوه موانى
كم تعريت فى شتاء رهيب
كم تبهرجت فى شتاء ثانى
ربما كنت خائنا فى زمان
ربما كنت مخلصا فى زمان
ربما كنت خانعا فى عصور
وعصور مفجر البركان
ربما كنت جالدا بسياط
أغبر الوجه تطفر العينان
أو خطوط السياط فى لحم ظهرى
تأكل العظم فى الهزيع الثانى
ربما كنت قاتلا فى صباح

ومســــــــاء مخضــــب الأجــفـــــان

لى أيـــــد تـلـوثــــــت بـدمـــاء

وثـيــــــــابى تـشـقـقـت بـسـنـان

ربمــــا كنت طـاهـر الـذيـل صبحا

ومســـــــاء أبـيــــت عـنـــد الـــزوانـــى

ربمــــا كــنــت مـــشـعـلا لحـريـــق

ربمــــا كــنــت مـطـفـئ الــنــيران

ربمــــا عـشـت فـــى صـفـاء صـفـاء

أو تـقـلـبـت فـــى دجـــى شـنـآنـى

أيـهــــا الـنمـــــل هـــل تـرفـقـت يـوما

بـشـعــاع الحـيــاة فـــى وجـــدانـى

سـابـحـــا فـــى جـمـاجـمـى بـسـكـون

ووحــــوش الـــفـــؤاد تـصـطـرعـان

كــــان سـيـفـى مـذهـبـــا قـمـريـــا

أيـــن سـيـفـى ؟ وأيـــن أيـــن زمـــانـى ؟

يـــا رماح الظـــلام يامـــوجــة الغـــدر

ويــــا قـصــة لحـقـد الـدخـــان

كــــم تـسـربـت فـــى ظـــلامى ظلاما

خـانـقـا شـــمـعـتى ووحـــى جـنـانـى

غـير أن الـشـعـــاع يـــرقـص حـلـمـا

فـــوق أشـــلائـنـا هـنـــــاك الـدفـــان

* * *

مـــــن ثـــقـــوب مـــدبـــبـــــات قـــتـــادا
عــــدت طـــيـفـا قـــداســـة الـــكـــروان
إيـــــــه يـــــاسـدرتـى لـقـد عــدت طـيرا
فـامـنـحـيـنـى قـداسـتـى وأذانـــــى
أخـــيـــول الجـحـيـم مــــاذا ؟ رويـــدا
آه مــــــاذا أرى ؟ ومـــــاذا دهـــانـى ؟
ولــهـيـب الجـحـيـم يـلـفـح وجـــــهـى
والـــغـــلاظ الـــشـــداد فــــى أحـضـانـى
قـــد أتــــت زمـــرة تـشـــــد فـــــؤادى
لــــك روح الــــرحـيـق والـــريـحـان
وانـــــبرت زمـــــرة تــشــد وثـــاقـى
لــــك غـــيـظ الجـحـيـم فـــى الـقـيـعـان
وفـــــــؤادى مـنـــكـس الـــرأس يـــدرى
أنـــنـى فـــــىّ قـــــد أضـــعـــت كـيـانـى
جـــوقـــة الـــطـير فــــوق مـــفـــرق رأســـى
عـــازفـــات لحـــــــن الـــفـــؤاد الـعـــانـى
هــــل تــذكــرت قـــــد أكـــــلـت قـلـيـلا
مـــنـك ، تـــفـــاحـة الأفـــــــول الـــقـانـى.

* * *

قصائد للطفولة

عبدالرحمن الماسخ

مصر

تشبيه

سمعتُ أمِّي تقول * البدرُ : طفلٌ جميل
في حُسنهِ كلُّ طفل
فقلتُ : للبدر نور * وليس للطفل نور
فكيف يفهمُ عقلي ؟
فقالت : الشمسُ تُلقي * للبدر ضوءاً فيسقي
به سناءَ التجلِّي
كذا المصابيحُ تهدي * بضوئها كلَّ فرد
أراد شيئا بليل !!

فضيلة العلم

العِلمُ يبني الموهبةْ
في الدرس أو في المكتبةْ

ولدَى الأبِ المعطاء و الأم الحنون الطيِّبهْ
عِلمُ الرياضة للرياضيين كي يتفوَّقوا
والفنُّ للفنان عِلمٌ بحرهُ لا يُغرِقُ
علمُ الزراعة والصناعة فيه أسبابُ الغِنى
والفِكرُ والآدابُ روحٌ لا يُخالطه الفنا
فالعلمُ يبني الموهبهْ
في الدرس أو في المكتبهْ !
الطفل الأحسن
لو حضر الأطفالُ الدرس
الطفلُ الأحسن يقعدُ مُنتبها
فيصيرُ الأكثرَ فهما
لو لعبَ الأطفال
الطفلُ الأحسن عادَ الأنظفَ والأسلم
لا يشكوه الأطفال
ولا يشكوهم
لو أكلَ الأطفال
الطفلُ الأحسنُ لا يُسرع
لا يتركُ شيئا حول الفم
يشبعُ وهو نظيف
وحواليه الأكَلةُ لا تغتمْ
لو نام الأطفال

الطفل الأحسن لا يُقلِقُ أحدا من غير سبب
حتى لا يُقلقه القلقُ
ويكرههُ المُتعَبْ
لو مِرضَ الأطفال
الطفل الأحسن لا يستهتر بعلاج
يصبرُ حتى يشفى أولَ طفل !!

مطاردة

القطُّ يموءُ على الشجرهْ
ليغيظ الكلبَ الثائر
نفسُ القط الهاربِ منذ قليلٍ من أنياب الكلب
رأى جُحرَ الفأر فربَضَ
وطال الوقت
الفأرُ له بابٌ آخر
خرَج ، رأى القطَّ مِن الخلف
فضحِكَ وعاد إلى جُحْرهْ
الكلبُ العابرُ لمحَ القط فهاج ونبح
القطُّ تسلَّح ، قدَح الشررَ بعينيه
وتعلَّق بالشجرهْ

فبخبرتِه يعرفُ أن كلاب الدنيا لا تتسلّقُ شجرا
والكلبُ يرى أن القطَّ سيعطش ويجوع فينزل
لكنْ مَن يتحمّلُ حتى يلقى الغافلَ مُنتبِها ؟ !

الناس والطير

الفجرُ يهمسُ للطيور
كما تُناغي طفلَها الأمُّ
الطيورُ بفرحةِ الفجر المُنوَّر تستحِمُّ
كما تهدهدُ طفلَها الأمُّ
الطيورُ ترِفُّ شاديًة لأنّ الفجر ناداها
وتعرفُ أنّ رزق اليوم آت
يضحكُ الطفلُ السعيدُ لأمّه فجرا
ويقرأ في ابتسامتها له رزقا وأمنا
تسرحُ الطير الكبيرةُ
يسرح الآباءُ
والأطفال تنعمُ بالهنا !!

درس

نفخ الطفلُ بالونًة
ثم أطلقها دونَ إغلاقها
طارتِ

انتفضتْ

سقطتْ

سأل الطفلُ والدَهُ :

كيف طارتْ

لم انتفضت

ولم سقطت ؟

قال والدُه :

حين ننفخُ بالونًة نرفعُ الضغطَ فيها

المياهُ تسير إلى الانخفاض

كذاك الهواءُ ، فيُحدِثُ خلخلًة

حين يفلتُ للخلفِ تدفعها للأمام وتنفِضُها

فإذا فرغتْ ثقلتْ

وإذا ثقلت سقطتْ !!

أغنية قبل النوم

نمْ يا = نامي

فالعصفورة نامتْ فوق الشجرهْ

تصحو عند طلوع الفجر الباسمِ مثلِ القَمَرهْ

نم يا = نامي

فالوردة نامتْ تحلمُ بالعصفورة وهي تعلِّمُها غُنوهْ

والعصفورة نامتْ تحلمُ بالوردةِ تسقيها من بسمتها العطِرهْ

نَمْ يا = نامي

فالوردة تصحو عند الفجر وتسألُ عنك العصفورهْ

والعصفورة تصحو تسألُ عنك الوردهْ

والنائمة = النائم لا يسمع من يسأل عنه

نم يا = نامي

فالعصفورة في النوم تغنِّي

تعطيك جناحيها

والوردة تعطيك البسمةَ من خدَّيها

والعطر

الجنةُ تفتح أحضانا للأصحاب

وقصرا من نور

نم يا = نامي

نم يا = نامي !!

حيلة

مشى الثعلبُ في الصحراء يبحثُ عن طعامٍ

ضل ..

فالصحراءُ لا شجرٌ ولا ماء

مشى

أضناه جوعٌ قاتِلٌ

كانت تفِرُّ أرانبٌ ، فئرانٌ
الصحراءُ مكشوفهْ
تحايلَ راحَ يدفنُ ذِقنَهُ في الرَّمْلِ
فأرٌ قال : هذا ثعلبٌ لكن بلا فمْ
وسار إليه وهو يقول :
أنتَ أكلتَ آبائي
وصرتَ بلا فمٍ
سأعضُّكَ
الثعلبُ هبَّ إليه ، أوقعَهُ
وقال : أكلتُ آباءكَ
فافرح
سوف تلقاهم هُنا بدمِي !

* * *

شعر الشقر أصوله المفترضة..
وتأويلاته الثلاثية

جمعان عبدالكريم
السعودية – أكاديمي وناقد

للولوج في موضوعنا لابد من الوقوف قليلاً على مفاهيم العنوان ؛ فالشعر يعني اعتماداً على علم تصنيف النصوص: **كل نص لغوي له خاصيات تؤلف ماهيته بطريقة تتفق فئة ما على أنه يحتوي على تمثيلات إبداعية تتمايز مع أقسام قارة أو محتملة لأنواع أخرى من النصوص اللغوية** ، فلذلك فليس هنالك حدود ثابتة للنص الشعري ، ولكنه يتخلق بوساطة التواطؤ المقصود أو غير المقصود لجماعة إبداعية لغوية ، كما أن حدود أنواع النصوص الإبداعية الأخرى عند تلك الجماعة تسهم أيضاً في تخلقه ، وهي بذلك تميزه عن بقية أجناس النصوص اللغوية القارة والمحتملة .

أما الشَّقر ، فهي كلمة من المعجم اللهجي الدارج وتطلق في منطقة الباحة على عملية قطع الشيء قطعاً طولياً إلى نصفين متساويين تقريباً أو حتى غير

متساويين ، ولكن يمكن أن ينطبق أحدهما على الآخر إذا أريد إعادتهما ، ولم أجد هذا المعنى في اللغة العربية الفصحى ، و أرجح أن الشقر من المفردات الفصيحة التي لم تسجلها المعاجم اللغوية ، وقد تطورت دلالة هذه اللفظة في لهجة منطقة الباحة لتصبح مصطلحاً خاصاً بنوع من الشعر لا يوجد إلا في منطقة الباحة ، حيث يعد شعراؤه الكبار من المنطقة ، وقد انتشر هذا الشعر شمالاً إلى الطائف، وجنوباً إلى أبها ، ولكنه فقد بعض خصائصه الرئيسة ، التي تتعلق بأنواع بنيته الإيقاعية كما تتعلق بتميزه بفتح التأويلات وفراره من الشعرية المباشرة ، وفتح التأويلات عنصر رئيس في شعر الشقر إذا خلا منه أصبح مجرد (هروج = كلام) عادي لا قيمة له ، ويفترق شعر الشقر عن بقية أنواع البنى الأخرى للشعر العربي سواء أكانت في اللغة الفصحى أم في في اللهجات الدارجة.

أما التأويل فلست بصدد استعراض كل الاختلافات في مفهومه قديماً أو حديثاً ، ولكن ما يتفق مع شعر الشقر هو صرف اللفظ عن معناه الراجح إلى معنى مرجوح بدليل ، بيد أن شعر الشقر (وهذا هو الشيء الفريد) يكّون مفهوماً خاصاً للتأويل يصبح التأويل تأويلاً ثلاثيا أولهما تأويل (الجناس / الشقر) وثانيهما التأويل إلى مرجوح أو إلى غير مرجوح أو حتى إلى غير ممكن للنص كاملاً ، والثالث تأويلاً مفتوحاً يمكن أن يقبل أي معنى ، وتتمثل قيمته في استمرار انفتاحه إلى الأبد بعد هذا المدخل التمهيدي الضروري للولوج إلى الموضوع أشير إلى أنني قد كتبت مقالاً بحثياً حول شعر الشقر بعنوان : «الوجه الآخر للشعر الجاهلي»[1]، ولكنني في محاولة للبحث عن أصل هذا الشعر ذهبت إلى أنه ربما يكون المقصود به ما يسمى (الزَّمل) الذي يرجح أنه نوع من الشعر يردد في أثناء العمل ، ولكنني هنا أعود لأبحث الأمر مرة أخرى مستبعداً ونافياً أن يكون المراد به الزمل لأن الزمل في الغالب عبارة عن رجز مكون من شطر أو شطرين يكرر كنوع من الحث على العمل ولنسيان التعب ، أو لحث المقاتلين على الصبر وأمثلته

المنقولة تدل على ذلك ، ثم إن هنالك نوع من الشعر الشعبي يدعى (الزمل)[2] وهو يختلف عن شعر الشقر ، حيث يشترط في الزامل كما يقول الحارثي أن يكون «شعراً فصيحاً أو دارجاً ملتزماً بالقافية مستبعدين ما يسمى بالشعر الحر أوالشعر المنثور لعدم انسجامه مع رنة وضجيج إيقاع الزامل المركب عى رنين وإيقاع القافية»[3].

أما شعر الشقر فهو يمثل الشكل الوحيد المتمرد على قيد القافية في الشعر العامي حيث تتكون القصيدة في شعر الشقر من أبيات تتخلص من قيد تساوي الشطرين بطول بعض الأشطر أو قصرها كما تتخلص من قيد القافية حيث تتنوع تنوعاً كبيراً بحيث لايتفق بيتان في قافية واحدة ، ولكن في المقابل يكون هنالك في الغالب قصيدة أخرى للرد على القصيدة الأولى وتلتزم القصيدة الأخرى الجناس الكامل لكل قوافي القصيدة الأولى ، ولكن بمعاني أخرى مختلفة ، وهذا الجناس هو المقصود من مصطلح الشقر أي كأن الكلمتين المتجانستين تنطبق أحدهما على الأخرى ولكنها يخلتفان في المعنى ، ولكنني أرى أن الشقر قد يراد به كسر وحدة القافية وكسر الشطرين المتقابلين في القصيدة التقليدية على وجه العموم. وتتكون في شعر الشقر قصيدتان مستقلتان بدلالتيهما ، ولكنهما مرتبطتان بالقافية المتنوعة . وبالنظر إلى الشعر الشعبي على وجه العموم لا نجد فيه هذا التنوع في القافية أبداً[4].

وحينما نبحث عن أصول لشعر الشقر في الشعر القديم فإن أول ما قد يخطر على الذهن أنه نشأ في العصور المتأخرة حينما ضعفت اللغة العربية ، وضعف الأدب العربي وغلبت عليه المحسنات البديعية أي في العصر المملوكي والعصر العثماني ، ولكننا لانجد شعرا يمكن أن يعد أصلاً لشعر الشقر حتى في التنويعات على الوزن وعلى القافية الحادثة في تلك العصور ، ووجه الشبه الوحيد هو الاهتمام بالجناس حين يكون هنالك رد على القصيدة الأولى في شعر الشقر،

والجناس هو إحدى المحسنات البديعية اللفظية المعروفة ، ولكن شعر الشقر يتكون من قافيات متنوعة ، ومن طريقة خاصة لتلقيه تستلزم طريقة ثلاثية معقدة في تأويله ، وهذا ما لانجده في العصور المتأخرة ، ولذا من اللازم البحث عن أصول هذا الشعر في مراحل زمنية أكثر إيغالاً في القدم ، فقد أثر عن الساميين أنهم كانوا في البداية لايتقيدون لابوزن ولا بقافية ، بل هي مقطوعات قصيرة يراعى فيها النغم(5)، ولا ريب أن الشعر الجاهلي بمستواه الفني الرفيع والذي لم يصلنا كله فيه مقطوعات تختلف من حيث التقيد بالوزن والقافية عن السائد في ذلك الشعر، وقد وردت إشارات متفرقة عن بعض العلماء تشير إلى عدم الالتزام بالروي الموحد مع بقاء التقابل بين شطري الأبيات ، فالأخفش سعيد بن مسعدة يروي مقطوعة من أربعة أبيات هي :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك
بملك يدي أن البقاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وبيعة
إذا قام يبتاع القلاص ذميم
خليليّ حلا واتركا الرحل إنني
بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشري رحله قال قائل
لمن جمل رخو الملاط نجيب

ويعقب الأخفش على هذه الأبيات قائلاً: «والذي أنشدها عربي فصيح لا يحتشم من إنشاده ونهيناه غير مرة فلم يستنكر ما يجيء به»(6) ويقول الأخفش أيضاً: «وسمعت مثل هذا ما لايحصى»(7)، وعند تحليل ملحوظات الأخفش على الرجل نجد بوضوح مقدار السلطة الفنية الكبرى للشعر الموزون المقفى المعتمد على الروي الواحد فهو يقول : «لم يحتشم» وكأنه أتى بعار عظيم ، وهو

يقول : «ولم يستنكر» وكأنه أتى بقبيح والرجل لا يأبه لتنبيه العلماء له ألا يدل ذلك على أنه هنالك أنواع من الشعر لم تصل إلينا تخالف السائد المألوف ، وفي المظنون أن هذه المقطوعة هي من آثار شعر الشقر حيث يلفت النظر في المقطوعة تكرر حذف الخامس من (فعولن) التي قبل الضرب لتصبح مقبوضة في الأبيات كلها (بقاء – قلاص – قبات – ملاط = //0/ = فعول) وحذف الخامس علة غير ملزمة سواء أكانت في بحر الطويل أم المتقارب ونادراً ما تأتي هذه العلة في أربعة أبيات متوالية .. إلا إذا كان في الأبيات ما يدل على أثر من آثار الغناء والإنشاد، والإنشاد هو ركن أصيل من أركان شعر الشقر الذي لايمكن أن يؤدى إلا في وضع إنشادي وبنغمات قد يتسمح فيها بتغيير أوزان التفعيلات .

ومما يرجح أنه قد يكون هنالك ما يشبه شعر الشقر في الجاهلية أن الهمذاني ينقل إلينا أنه «كان للجاهلية الجهلاء مذهب في الشعر من الإزحاف وغيره ما نستنكره اليوم»(8).

أما يؤكد وجود نوع من الشعر لايلتزم بالقافية في الشعر الجاهلي أن العرب لم تكن تفهم من الشعر أنه ذلك الضرب من الكلام الموزون المقفى الذي تتقابل فيه الأشطر وينتهي بروي واحد والدليل على ذلك أن قريشاً اتهمت الرسول صلى الله عليه وسلم بالشعر حينما سمعت القرآن الكريم أو شنعت عليه بذلك فأتى القرآن نافياً أشد النفي ومؤكداً أنه ليس شاعراً ، وأن القرآن الكريم ليس بشعر ﴿ **بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر** ﴾ [الأنبياء: 5]، ﴿ **يقولون أئنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون** ﴾ [الصافات: 36] ، ﴿ **أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون** ﴾ [الطور: 30] ، ﴿ **وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون** ﴾ [الحاقة: 41]، ﴿ **وما علمناه الشعر وما ينبغي له** ﴾ [يس: 69].

أفتراهم اتهموا الرسول صلى الله عليه وسلم بالشعر على الرغم من خلو القرآن من الوزن وما يتوهم منه اتحاد الروي ، إلا ما جاء على سبيل التوافق هو

نادر جدا كالآيتين الأوليين من سورة الزلزلة وكذلك خلو القرآن من نظام البيت التقابلي ، لولا وجود شعر آخر لايعتمد على الوزن والتقابل بين الأشطر والروي الموحد[9] فأين ذلك الشعر ، وهل من بقايا له !!

ليس هنالك إجابة مؤكدة عن هذا السؤال بيد أن شعر الشقر الذي ربما كان تطوراً لسجع الكهان الجاهلي ، أو قريباً من نص سجع الكهان، وقد يكون الشقر ذلك الشعر المفقود الذي اختفى نهائياً مع نزول القرآن ، كما تمت عملية مقصودة لتجاهله لأنه أقل قيمة من الشعر النموذج المتمثل في المعلقات ومع ذلك فقد بقيت له بقايا في العصر الحديث بأسباب ، حيث قدر لهذا الشعر أن يحفظ في ثلاجة شعرية جبلية ممتدة من الطائف إلى أبها إذ يتمثل في هذه المنطقة شعر شعبي ملحون يختلف عن الشعر النبطي المنتشر في سائر الجزيرة العربية ، ومن المعروف أن الجبال هي مناطق محافظة وعناصر الثبات فيها أقوى من عناصر التغيير، وتسمى عند علماء اللغة هامشية مغلقة على ذاتها وفيها عادة تبقى محفوظة كثير من الأدبيات والتراثيات والعادات وسأضرب لشعر الشقر بنصين تتضح من خلالهما أهم مزاياه من حيث البنية الإيقاعية ، ومن حيث الانفلات التام من قيد القافية .

النص الأول :

البدع

ياشيخ جارالله وش حدك على نجد الأقصى

وش كرهك في نقاع ابني حسن وانحن اهله

اثنا عشر عام وآنا كل يوم أترجى

حتى موزع بريد الطائره مني آبا

ما نسمه إلا حنين الطائره ياهبيده

أما الرد على القصيدة هذه فهو كالتالي :

ياونتي ونة الملقوص في نجد لقصا
يعالجونه وهو تحت الخطر وانحن أهله
وكل ما جا يشاوي رجه الموت رجا
ملقوص من سم ثعبان خذه بالنيبا
ويستاهل إلي على بيت الحنش ياهب أيده .
النص الثاني :
يا صيد عيسان في وسط الكبد هبت سامه
والقلب مشغول في قبضك وبسطك وبهواك
حبيب قلبي نويت أقدره من عيوني
ما ارخصت روحك مع القناص واللي يطارد
أبو رموش كما ريش النعام المظاليل
والصدر زهّر وغطت عالنهود الجدايل
لا ما تونست به ماني بوناس غيره .

إن أهم ما نلحظه في النصيين السابقين هو التخلص من قيد تقابل الشطرين، والتخلص من القافية أيضاً. ويبدو أن الطغيان الكبير للشعر الموزون المقفى قد جعل أهل السروات يجعلون عليها رداً بنفس القافية وهذا الرد ليس لازماً بل هنالك كثير من القصائد المحفوظة لا ردود لها ، وأحياناً قد تحفظ الردود وينس البدع (جزء القصيدة الأول).

واقتصار شعر الشقر على جبال السروات يدل على أنه امتداد لأصل جاهلي مفقود أو جزء من نسق اجتماعي ثقافي خاص بهذه المنطقة ، ولقد تم البحث في شعر الجزيرة العربية العامي ، وفي شعر البلدان العربية الأخرى وكانت النتيجة أنه ليس هناك ما يماثل شعر الشقر حتى اليمن التي تقع جنوبي السراة لايوجد فيها هذا النوع من الشعر فالمقالح يذكر أن أشكال شعر العامية في اليمن لا تزيد عن

ثلاثة هي المبيت والموشح والقصيد[10] ، ويقصد بالمبيت الدوبيت المنظوم في بيتين بيتين. أما د. محمد عبده غانم فيقول: «وواضح أن أبحر البسيط والسريع أو الرجز والممتد هي أكثر الأبحر استعمالاً في حمينيات الغناء الصنعاني»[11].

وعلى كل حال فإن الموضوع مازال بحاجة إلى كثير من الدرس المتعمق، ولعل أخطر ما يقدمه الموضوع أن الشعراء الشعبيين الذين ينظمون شعر الشقر قد سبقوا الشعر الحر التفعيلي بمئات السنين، لذلك فقد تكون أحقية الريادة لهم، وليس من فارق سوى العامية واللغة العربية الفصيحة المعاصرة وهو فارق قد لايعتد به كثيراً في ميزان القضايا الأدبية .

أما الجانب الآخر من هذه الورقة ألا وهو التأويل الثلاثي الذي يختص به شعر الشقر، فهي طريقة في تأويل دلالة قصيدة الشقر يعرفها متلقي هذه القصيدة، إذ هنالك ثلاث مراتب لتأويل هذه القصيدة .

المرتبة الأولى: هي تأويل القافية التي تشقر في آخر القصيدة ووجود قصيدة أخرى (الرد) محفز لهذا التأويل ، وهو تأويل فيه متعة فك وإعادة تركيب القافية المشقورة ، ولكن الجزء الأول من القصيدة يكون ذا معنى نصي مستقل ، والجزء الثاني يكون ذا معنى نصي مستقل ، ومع تأويل القافية يكون التأويل الأول للقصيدة وهو التأويل الذي يدل عليه النص أو التأويل الراجح ، وهو غير مقصود أبداً

المرتبة الثانية: هي تأويل النص على معنى مرجوح ، أو على معنى غير ممكن أو على معنى غير متوقع ، وهذا هو التأويل المقصود ، فعلى سبيل المثال قد يتحدث النص عن حالة عشق وحب فيما التأويل الحقيقي يعني هجاء لشخص ما أو تناولاً لقضية سياسية أو اجتماعية ، أو حادثة جرت للشاعر يخبر بها شاعراً آخر لعلاقة لها بالعشق أو الغزل ، وهنا تتخذ آليات التأويل عدة أشكال : منها التأويل برمز معينة ترد في القصيدة كدلالة العصا ، والحية ، واليد ، والشمس

على مدلولات عرفية يختص بمعرفتها الشعراء أكثر من بقية الناس ويختلف الرمز هنا فلا يكون تأويل الرمز إلا من خلال القصيدة كاملة ، وليست المفردة إلا رأس الحبل الذي يفك لمعرفة الرمز النصي كاملاً ...

ومن تلك الآليات ما يكون مرتبطاً آنياً ببعض الأحداث المهمة التي جرت قبيل القصيدة فيتم استدعاء تلك الأحداث في الذهن وإجراء محاولة تأويلية تربط بين النص والحدث للوصل إلى التأويل المقصود للنص .

ومن تلك الآليات ما يصعب تفسيره لأنه يكون خاصاً بالموقف الشعري للشاعر ، فيظل مستغلقاً المعنى إلا لمن يستطيع فكه بمعرفة الموقف الشعري الذي بنيت عليه القصيدة .

المرتبة الثالثة: هي بقاء القصيدة مفتوحة لكل التأويلات المحتملة عند أغلب المتلقين الذين لا يصلون إلى التأويل المقصود ، ومع إدراكهم أن التأويل في المرتبة الأولى غير مقصود البتة إلا أنهم يجدون المتعة في تذوق جماليات القصيدة الفنية، مع متعة مضاعفة في إجراء محاولات تأويلية متعددة لمعرفة المعنى المقصود ، هذه الدينامية التأويلية لقصيدة الشقر هي من أهم خصائصها ومازالت أهم مكوناتها في منطقة الباحة أما قصيدة الشقر في بقية المناطق الجبلية فقد أصبحت قصيدة مباشرة ليس لها إلا تأويل واحد فقط ، ولأجل ذلك فإن المتلقين لقصيدة الشقر لايعترفون بالقيمة الفنية لها ويعدونها كلاماً عادياً وليس شعراً شقرياً يمتاز بالتأويل المضاعف والتأويل المفتوح بلا حدود . بهذه العلمية التأويلية الدينامية تتضح قيمة القصيدة في شعر الشقر وتتميز عن غيرها .

وختاماً فإنني أرجو أن هذه المقالة البحثية قد أثارت الفضول حول قصيدة الشقر ، وحول البحث عن أصول مفترضة لها ، وحول تميزها في بنيتها الإيقاعية، وفي تحررها من القافية ، وفي بنيتها الدلالية التأويلية الخاصة آملاً في الوقت نفسه أن يكون في هذا العمل دفعاً للتوجه للتفكير السسيولوجي في مقاربة تأريخ

الأدب، وفي مقاربة جمالياته من خلال إجراء تماس بحثي بين مجالي الأدب الرسمي والأدب الهامشي .

الهوامش

(1) انظر : جمعان عبدالكريم : الوجه الآخر للشعر الجاهلي ، مجلة التوباد ، ع 23 ، رجب 1424هـ ص ص 85 – 91 .

(2) هذا الشعر الشعبي هو امتداد لفن الرجز القديم وإن دخلته بعض البحور الشعرية الأخرى ، ومازال في اليمن وفي يام ، وقحطان ، ويسمى الزامل ،كما أن له امتدادات في قبيلة حرب وقبيلة جهينة وبني سليم ويسمى الزومالة ، وليس موجوداً في قبائل السراة بالأداء الزاملي المعروف ، ولكن هنالك ما يطلق عليه (الحدوة) وهي تشبه شعر الزامل ، ولعلها مشتقة من الحدأ ، وتكون الحدوة عبارة عن شطرين تلقى في بداية شعر العرضة لبث الحماس ، وللاطلاع على الزامل ، واختلافه البين عن شعر الشقر ، يمكن النظر في :
– صالح بن أحمد بن ناصر الحارثي : الزامل في الحرب والمناسبات ، كطبعة الكاتب العربي ، دمشق، 1990 ، ص ص 17 – 116.

(3) المرجع السابق ، ص 124 .

(4) انظر : عبدالله خادم العمري : الأدب الشعبي العربي من مهد التواصل إلى قمة الترابط والخصوصية اليمنية ، سلسلة منتدى العمري 47 ، الأدب الشعبي 4 ، صنعاء ، الطبعة الأولى ، 2003م ، صص 164–169.

(5) انظر : جواد علي : المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام ، جامعة بغداد ، بدون تاريخ ، ج 9 ، ص 124 .

(6) الأخفش سعيد بن مسعدة : كتاب القوافي ، ص 47 .

(7) المرجع السابق : ص 45 .

(8) الهمذاني : الأكليل ، تحقيق محمد بن علي الأكوع ، القاهرة ، 1964 ، ج 3 ، ص 280 .

(9) ينقل الفيروز آبادي أن بعض المحصلين قال : «لم يقصدوا هذا المقصد (أي ما جاء على سبيل التوافق موزوناً مقفى) . وذلك أنه ظاهر من القرآن المجيد أنه ليس على أساليب الشعر ، وهذا مما لايخفى على الأغتام من الأعاجم فضلاً عن بلغاء العرب ، وإنما رموه بالكذب فإن الشعر يعبر عن الكذب ... ولكون الشعر مقراً للكذب قيل أحسن الشعر أكذبه . وقال بعض الحكماء : لم ير متدين صادق اللهجة مفلقاً في شعره».

– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز ، تحقيق: محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، بيروت ، بدون تأريخ ، ج 2 ، ص 125 .

وربط الشعر بالكذب هنا لتفسير اتهامهم له بالكذب غير الصحيح لأن المراد بالكذب عند الشعر ليس مخالفة الحقيقة بل الكذب الفني أي المجاز .

(10) عبدالعزيز المقالح : شعر العامية في اليمن ، مركز الدراسات اليمينية – صنعاء ، دار العودة – بيروت ، الطبعة الأولى 1978م ، ص 242 .

(11) شعر الغناء الصنعاني ، مركز الدراسات اليمنية ودار الكاتب العربي ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص 86 .

* * *

اللغة الشعرية من التشكيل إلى الرؤية

قراءة في «تضاريس» محمد الثبيتي

طارق سعد شلبي

مصر/ السعودية

قراءة التساؤل:

إن «مررتَ» بشعر محمد الثبيتي ما خرجتَ بشيء، وكان لزاما عليك أن تكون صلتك بشعره تلبثا متأملا متمهلا، لا مرورا عابرا متعجلا؛ ذلك أن القراءة السريعة، وإن ضنّتْ عليك بمعالم للدلالة ووجهة للرمز والمقولة ، فإنها قادرة على إثارة فضولك وحفز رغبتك في سبر أغوار القصيد.

وإن عاودتَ القراءة – متمهلا متأملا هذه المرة – وقفت على وجه للمعنى – أو وجوه – وبقى شعر محمد الثبيتي يؤكد لك أن فيه أعماقا لما تفطن إليها، ودلالات أخرى أبت أن تبرح مكانها وراء حجاب.

لماذا يتسم شعر محمد الثبيتي بذلك كله ؟ وكيف يشعرك النفاذ إلى دلالة أن وراءها دلالات ؟ ولماذا نصل إلى هذه الدلالة بالتأمل المتمهل لا بالقراءة العجلى؟

أفلا يثير فينا ذلك كله احتياجا ملحا أن نعرف «كيفية» تبدي الدلالة «من» غموض الإشارة لا «عبر» وضوح الإبانة ؟

هل وصلنا إلى هذه التساؤلات؟ جميل !! لقد وصلنا إلى غاية هذه السطور!

(1) رثاء الشاعر:

لا أحب رثاء الشعراء كاتبا !! ولا أقتنع به قارئا ! لأسباب عدة ؛ سأذكر لك منها – في مقال عن محمد الثبيتي – سببين:

الأول عام؛ وهو أن الرثاء ينحصر في إطار ضيق، ومحدود ومحدد، هو إطار الأهل والأصدقاء والمعارف وإن كثروا، الرثاء ينحصر في نطاق من «عرفوا» الشاعر مباشرة ووراء صوغ القصيد طموح من الشعراء – الشعراء جميعا – إلى خطاب قطاع متسع من «الجمهور» لا يعنيهم سوى الشعر، ولا يُرضي الشعراء ولا يثير زهوَهم شيءٌ قدر أن يكون «شعرهم» هو «كل» ما يهم القراء.

والآخر خاص بمحمد الثبيتي نفسه، وهو أنك مهما كنت صادقا في الرثاء، وتقدر أن لك قراء ذوي تألم حقيقي من وطأة الفراق،فأنت لا محالة ستُعوّل على العبارات المسكوكة التقليدية التي رثى بها السابقون وسيُرْثي بها الذين لما يلحقوا بهم!

شعر محمد الثبيتي «يريك» تمردا على صياغة تتبع ديدن السابقين، فالرضا بعبارات تقليدية مسكوكة في سياق التأبين والرثاء إساءة من حيث إرادة الإحسان لمنطق صوغ القصيد الذي ارتضاه الشاعر الراحل.

«الشعر» هو ما عني به محمد الثبيتي؛ فليكن هذا الشعر إذن أهم ما يعنينا.

(2) علاقات دالة:

من وسائل الوقوف على الدلالة والنفاذ إلى المقولة في الديوان أن نلتمس

«علاقات جامعة دالة» قائمة بين مكونات السياق، ولا تنشد صلة بعضها ببعض إلا في مستوى عميق من الدلالة؛ حيث يُلمّح الدال فيحفز التداعي؛ وحيث يتسع الوجه المستفاد فتتقارب المكونات على شديد تباعدها في السياق.

من يرض بدلالة المعجم المباشرة، ولا يرصد التلاقي إلا في نطاق المجاورة فسيبقى بعيدا عن القصيدة عند محمد الثبيتي !

أمازلت تتلو فصول الرمالْ ؟
أقامر بالجرحِ..
أقرع بوابة الاحتمالْ
«أأشعلت فاصلة الارتيابْ» ؟
دمي مشرع للتحول والانتصابْ
أتدرك ما قالت البوصلهْ ؟
زمني عاقرٌ ..
قريتي أرملهْ
وكفي معلقة فوق باب المدينةِ
منذ اعتنقت وقار الطفولةِ
وانتابني رمد الرحلهْ.
لدى سادن الوقت تشرق بي
جرعة الماء..
تجنح بي طرقات الوباء..

تقرأ السطور السابقة فتشعر أن كل سطر منها يوشك أن يمضي بك في اتجاه!ومع القراءة المتأملة يلوح لك بعد سلبي غالب، لا يستثنى منه إلا فصول الرمال المتلوة – وسيكون لنا عند الرمال في شعر الثبيتي وقفة – والتلاوة

مستمرة يتأكد استمرارها بالصيغة الصرفية المضارعة للفعل «أما زلت تتلو فصول الرمال».

والناظر فيما تقدم من سطور ربما يجد في «الاحتمال» «والارتياب» تمهيدا لنزوع الذات المؤلم للتحول ومحاولة التماسك والسمو.

فالزمن العاقر والقرية الأرملة مَعْلمانِ لواقع معيش تأباه الذات سيلتقيان مع طرقات الوباء التي تجنح بالشاعر، وهنا يبرز سعيها عبر المقامرة بالجرح وقرع بوابة الاحتمال، ومساءلته بلهيب الريبة.

وزاد الذات التصاق بالواقع وتواصل حميم معه مما يبدو في فصول الرمال المتلوة، ووقار الطفولة المُعْتَنَق، وهذا السعي يُوجد ما يوجد من معاناة تلوح في «رمد الرحلة» والشرق بجرعة الماء.

السطور إذن في مجموعها تؤول إلى ضيق بالواقع ورفض له، وسعي عبر مشقة الارتحال لمواجهته وهذا الوجه لقراءة السطور تدل عليه علاقات جامعة بين الدوال تلتقي على تباعد في النص، ولقاؤها يكون فيما تثيره من مصاحبات دلالية لدى المتلقي؛ فهي لا تلتقي عند معانيها المباشرة الأُوَل.

وتلوح المكونات الملتقية فيما يلي:

الصلة الحميمة بمعالم المكان[تلاوة فصول الرمال – الكف المعلقة فوق باب المدينة]

تأهب الذات والاستعداد لمواجهة سلبيات الواقع [الدم المشرع للتحول والانتصاب – اعتناق وقار الطفولة]

معالم السعي [قرع بوابة الاحتمال – إشعال فاصلة الارتياب]

المعاناة: [رمد الرحلة – الشرق بجرعة الماء]

الواقع السلبي: [الزمن العاقر – القرية الأرملة / طرقات الوباء]

(3) عشق الرمال:

تُحيل الرمال في شعر محمد الثبيتي إلى المكان، ولا تلبث – في رحاب السياق – أن تحفز في الأذهان دلالة العشق والارتباط، والعجيب أن تتكثف دلالات القصيدة وتتشابك فيكون المكان وقد حل فيما حل من أبنية تصويرية متشابكة ومتقاطعة – مع دلالة الارتباط والالتصاق،مع التعلق الذي استحال عشقا، أقول يكون ذلك كله – على تنوعه وعمقه –مجرد منطلق لتشكيل دلالة النص:

جئتُ عرافًا لهذا الرملِ
أستقصي احتمالات السوادُ
جئت أبتاع أساطير
ووقتًا ورمادْ

يمضي المتلقي بين قطبين:المستقبل الآتي باحتمالاته – مما تجتهد العرافة في النفاذ إليه – والماضي السحيق بأساطيره، يبقى الرمل بإحالته المادية إلى الواقع وكأنه نقطة توسط بين هذين القطبين،وقد أصبح محطا للأنظار في رحاب التمثل والتخيل عبر الإشارة إليه. وعبر التساؤل الدافع للتأمل تكتسب الرمال بعدا جدليا

من قال إن النهار له ضفتان
وإن الرمال لها أوردة

إن عولنا على طبيعة الصياغة فستمضي بنا العبارة صوب النفي لكن يبقى مع هذا النفي قائل يرى أن الرمال لها أوردة، وترد الرمال هنا لتقيم مع النهار ثنائية يتكامل فيها الزمان مع المكان؛ زمان النهار ومكان الرمال.

وتلوح الرمال في قصيدة أخرى بمنجى عما يدنس ويشين، وقد نهضت مفردات البيئة بلون من التطهير لها:

...

حتى أناخ لها النخل أعناقه

فأطال بها .. واستطال

وأفرغ منها صديد الرمال

ويستقر الرمل عنصرا متناغما مع عناصر أخرى تمثل الوجود البديل المنشود للواقع المحيط المرفوض:

يا أيها الشجر البدائي ابتكر للطير أغصانًا

وللأطفال فاكهة

أقم في الرمل ناقوسًا طموحًا

والنخل الذي يطهر الرمال الأثيرة من دنس الصديد يناظره الشجر الذي يقيم في الرمل ناقوساً.

وفي الناقوس دلالة التنبيه والتحذير، وتستكن فيه دلالات التجمع والتلاقي، ويفسح الشاعر أمام الدلالة أفقاً رحيباً حين يكون هذا الناقوس متسما بالطموح ! وهو طموح لن نعزله عن الرمل وقد استقر «فيها» !

(4) الاستدعاء والرؤية:

وتقيم الرمال في قصيدة أخرى الجدل الثري بين الماضي المُسْتدعى والواقع الماثل، وذلك حين تتناص القصيدة في بعض من تراكيبها مع شعر الصعاليك، ويكون وراء هذا التناص على مستوى الصياغة الشكلية تماه في عمق التجربة. ويبقى الجدل قائما في المستويين من خلال ما يحدثه النص من مزج بين التوافقات والتغايرات مع القديم المستدعى:

ألا أيها المخبوء بين خيامنا

أدَمْتَ مطال الرمل حتى تورَّمَا

أدمت مطال الرمل فاصنع له يدًا
وَمُدَّ له في حانة الوقت موسما

«أدمت مطال» تركيب سرعان ما يستدعي إلى الأذهان بيت الشنفرى:

أديم مطال الجــوع حتى أميتــه وأضرب عنه الذكر صفحا فأذهل

الجوع «قديما» يبدو عنصراً سلبياً يحشد الشاعر قواه لمواجهته بهدف قتله، والمواجهة مسوقة لإبراز استعلاء الذات وتساميها، والذات مركز الدلالة ومناط الاهتمام والرمل هنا هو الذي يستقر في بؤرة الرصد؛ «حتى تورما»، وتتخذ العلاقة معه بعدا إيجابيا لافتا: فاصنع له يدا !

وثمة إشفاق في القصيدة نفسها من ثقل الوطأة

«مروا خفافا على الرمل»

تجربة الصعلكة تجربة فريدة، واستدعاؤها في النص يكسبه فرادة موازية، وذلك لتعدد أبعادها ففيها من التمرد والثورة على المجتمع ما فيها، وفيها من استعلاء الذات وإحساسها بالتسامي عن الآخرين ما فيها، وفيها كذلك ما يدل على قصور ما في التواصل مع أبناء المجتمع واتخاذ المواجهة سبيلا لتصحيح عملي لأوضاعه بدلا من تجرع صبر الإصلاح من الداخل !

مثل هذه الدلالات وأكثر ترد في ذهن المتلقي حين يستحضر تجربة الصعلكة بتعدد أبعادها وللشاعر قصيدة «الصعلوك» يقول فيها:

* يفيق من الخوف ظُهرًا
ويمضي إلى السوقِ
يحمل أوراقه وخطاهْ
– من يقاسمني الجوع والشعور والصعلكهْ
من يقاسمني نشوة التهلكهْ ؟؟
– أنت أسطورة أثخنتها المجاعاتُ

قل لي:
متى تثخن الخيل والليل والمعركهْ.
* يفيق من الجوع ظهرًا
ويبتاع شيئًا من الخبز والتمر والماء
والعنب الرازقيّ الذي جاء مقتحمًا
موسمَهْ
– من يعلمني لعبة مُبهّمَهْ
– ترجل عن الجدب واحجب خطاياهُ
واسفك دَمَهْ.

منطلق الدلالة الصحو والنهوض وتجاوز الغفلة، وكأن للصعلكة ارتباطا بالانتباه واستحضار الملكات، وهذا المنطلق يهيمن على ما يترى من دلالات عبر السياق.

فمع الإفاقة وتجاوز الغفلة يحدث الشاعر تحولا في كنه «السوق» فلا يعد مكانا لإشباع الاحتياجات المادية، بل يكون التوجه إليه تساميا عنها، فالصعلوك لا يذهب للسوق ليجلب منه بل يمضي إليه مزودا بالأوراق والخطا، وفي ذلك إيماء إلى أن صعلوك الأمس – بأبعاده التي أشرنا إلى بعضها – هو مثقف اليوم وقد نهض بدوره الناقد النافذ لعيوب المجتمع.

والتحول الحادث في كنه السوق يوازيه تجاوز لنطاق الذات ارتحالا لآفاق التواصل مع الآخرين: «من يقاسمني الجوع والشعور والصعلكة»؟ وكأن الشاعر يستلهم الإطار الأرحب لمفهوم الصعلكة الذي يقترن بدعوة مواجهة للمجتمع لتقويم سلبياته.

ومع التحول والتجاوز والارتحال يحدث الشاعر طائفة من الانتقالات

من الفكرة إلى الفعل «من يقاسمني نشوة التهلكة»، «متى تثخن الخيل والليل والمعركة».

ويقيم الشاعر جدلا خصبا مع هذه الدلالات عبر الإشارة إلى الانكسار والخضوع للمتطلبات المادية: «يبتاع شيئا من الخبز والتمر والماء»وفي العبارة المفتتح بها كلا المقطعين ما يدعم هذا الجدل في التشابه بين كلا الجملتين مما يدفع المتلقي بأن يرتد بالمقطع الثاني صوب الأول وفي الفارق بين الجملتين ما يشي بطبيعة التحول المفضي إلى هذا الجدل؛ «يفيق من الجوع ظهرا» «يفيق من الخوف ظهرا».

ويأتي الختام مبينا عن المنازعة والمقاومة بين طرفي الجدل، وعن نزوع إلى التسامي ومعاودة السعي للمواجهة؛ «ترجل عن الجدب واحجب خطاياه/ واسفك دمه».

وهذه التحولات الجدلية بين المقطعين تحاور ذلك الالتقاء بين الأطراف الدلالية المتنوعة التي ضمتها أبيات الشنفرى:

وأستف ترب الأرض كي لا يرى له   عليَّ من الطول امرؤ متطول
ولولا اجتناب الذام لم يلف مشرب   يعايش به إلا لدى ومأكل
ولكن نفسا مرة لا تقيم بي   على الذام إلا ريثما أتحول

فالمذمة تلتقي مع الاهتمام بالمشرب والمأكل، والتحول عن المذمة يقترن بالتسامي عن هذه الاحتياجات الدنيا

وعبر نداء كاهن الحي تستدعي دلالات النزوع إلى المعرفة وتجاوز الإطار المحدود لمعرفة اللحظة الراهنة، ويقترن هذ النداء بدلالات السعي الشاق، وتتوالى الدلالات ملحة على رغبة في اللوذ والاحتماء، وقد استحال هذا الكاهن غاية ومآلا، وفي رحاب هذه الدلالات ترد الإشارة إلى الصعلكة عبر علم من أعلامها:

أيا كاهن الحيِّ
إنا سلكنا الغمام وسالت بنا الأرض
وإنا طرقنا النوى ووقفنا بسابع أبوابها
خاشعينَ
فرتل علينا هزيعًا من الليل والوطن المنتظرْ:
شُدَّنا في ساعديك
واحفظ العمر لديك
هب لنا نور الضحى
واعرنا مقلتيكْ
واطوِ أحلام الثرى
تحت أقدام السُّليكْ
نارك الملقاة في
صحونا، حنَّت إليك
ودمانا مذ جرت
كوثرا من كاحليك
لم تهن يومًا وما
قبَّلت إلاَّ يديكْ
سلام عليكَ
سلام عليكْ.

وهكذا ينتقل بنا الحديث منسابا إلى الذات،وفي شعر الثبيتي إشارات خالصة إلى الذات الشاعرة غير متداخلة ولا ممتزجة بالذات الكبرى الموسعة؛ ذات الصعاليك المستدعاة .

ويبين شعر الثبيتي عن تعاظم إحساس الذات بكيانها ودورها،

من شفاهي تقطر الشمس

وصمتي لغة شاهقة تتلو أسارير البلاد

ثمة شمس تقطر من الشفتين، مما يجلو طابعا فريدا للذات، يعزي إليه تحول في طبيعة ما يرتبط بها، متحررا من سمته السلبي الغالب متخذا بعدا إيجابيا بديلا؛ فالصمت يستحيل لغة شاهقة، لها سموقها وارتفاعها، ولها قدرتها الفريدة على شمول البلاد على تنوع معالمها واتساعها.

* * *

ولا تكاد الذات تنفصل عن الواقع المعيش وتتخذ العلاقة بين الطرفين مسارات شتى: تساؤلا، وتأملا، ورفضا، وإعادة تشكيل وبناء!

وقد يؤطر الجدل بين الماضي الغابر والواقع الماثل تلك العلاقة على اختلاف مساراتها

– زمني عاقرٌ..

قريتي أرملهْ

وكفي معلقة فوق باب المدينةِ

منذ اعتنقت وقار الطفولةِ

وانتابني رمد الرحلهْ.

لدى سادن الوقت تشرق بي

جرعة الماء..

تجنح بي طرقات الوباء..

تلاحقني تمتمات البسوسْ

أري بين صدري وبين صراط الشهادة

شمسًا مراهقةً

وسماءً مرابطةً

ويمينًا غموسْ

ثمة واقع مؤلم يلوح في طرقات الوباء واليمين الغموس، ومن قبلهما القرية الأرملة، وقد يكون الماضي في تجليه السلبي من أبعاد إيلام الواقع؛ تلاحقني تمتمات البسوس

ويواجه وقار الطفولة مراهقة الشمس مواجهة جدلية، تلتقي مع نزوع الذات إلى التضحية والتحول ونشدان التماسك وقد حال دون سعيها النبيل الشمس المراهقة واليمين الغموس وجمود السماء على اتساعها.

والذات في تجليها الطفولي تكتسب بصيرة تنقل الصلة بالواقع من المشاهدة إلى التأمل والرؤية

أنا آخر الموت ..

أول طفل تسوَّر قامته

فرأى فلك التيهِ

والزمن المتحجر فيهْ ..

رأى بلدًا من ضبابٍ

وصحراء طاعنة في السرابْ.

وبين الطفل والموت مفارقة حادة، ألحت عليها صورة التسور، وقد اقترنت بالسبق والريادة ومع توالي مشاهد رؤية الواقع انتقلت زاوية الرؤية من «داخل» أنا إلى «خارج» هو، بما يشعر بقدر من التجاوز: تجاوز الذات في تجليها الحميم عبر «أنا» مما يتسق مع السمت السلبي للواقع كما توصل إليه التأمل، متجليا في بلد من ضباب وصحراء طاعنة في السراب.

ويقيم الشاعر جدلا بين الرؤى المطلقة العامة للواقع مما يلوح في صور شعرية متشابكة ومعقدة من ناحية، والتحديد الخاص لمعالم المكان من ناحية أخرى، وقد ارتبطت الذات بهذه المعالم ارتباطا وثيقا

وعلى مسافات الردى بدوٌ وحاناتٌ

وأرصفة تموجْ

وخيول ليلٍ أمطرت شبقًا على البيداءِ

فإزاء هذه الإشارات التصويرية العامة تبرز الذات مرتبطة بأماكن بعينها

قد كنت أتلو سورة الأحزاب في نجدٍ

وأتلو سورة أخرى على نار بأطراف الحجازْ

قد كنت ابتاع الرقى للعاشقين بذي المجازْ.

وهذه الطفولة ترتبط بالأثير من معالم المكان، وهذه العناصر الأثيرة قد امتزجت بالذات في علاقة متناغمة

نخلةٌ قبَّلتني وطالتْ

فناولتها كبري

زمن يبتدي

وشموسٌ تحلُّ مدار الجدي

صباح الخير:

كوني طفلة كوني تراتيلا لهذا الصمت

فري عن جذوع النخل واعتنقي دمًا حرًّا ..

صباحًا خافقًا بالمنِّ والسلوى

وبالأطفال والحلوى

تبدو الطفولة هنا مجمعا لقوى الإيجابية والتناغم وإعادة تكوين الواقع ليكون كما يروق حيث يواجه الصمت بالتراتيل، وينعتق الدم الأسير وقد نعم بالحرية، واشتد نشاط الصباح بالخير بحيوية الأطفال وحلواهم

وتفارق الطفولة طبيعتها مرحلة عمرية تستمد منها معاني النقاء إلى واقع منشود مفعم بالبهجة

ابتكرْ للطفولة عُرْسا تُعَلَّق فيه التمائم
واللعب الورقية .. والأغنيات.

وثنائية الواقع الماثل المرفوض والواقع البديل المنشود تلوح في رحاب النص عبر ثنائية البداوة ونقاء الطبيعة، والعجمة وتعقد المدنية.

حسنًا أيه الفارس البدويّ
هل تجرَّعت حزن الغداةِ
وصبر العشِيّ
أرى وجهك اليوم خارطة للبكاءِ
وعينيك تجري دمًا أعجميّ

وتلوح هذه الثنائية عبر الشجر البدائي المبتكر للطير أغصانا من ناحية واحتراق البلابل على الأسلاك من ناحية أخرى

يا أيها الشجر البدائي ابتكر للطير أغصانًا
وللأطفال فاكهة
أقم في الرمل ناقوسًا طموحًا
واشتعل للريحْ.
يا أيها الشجر الذي طال احتقان جذورهِ

بالقيظ واحترقت بلابلهُ على الأسلاك
فانقطع الغناءْ

ولعله مما يثبت ذلك أن حسا من البهجة يغلب على سياق يقتصر فيه الشاعر على البداوة وزمنها البهيج حين تنعم المدن بالبهجة يشاركها القمر

أُلقي عليك تمائمي وقصائدي الأولى»
وأظلُّ طيرًا يعتريه الرقص أو كفًا بلا
حنّاءَ .. أحلم بالزمان الرحبِ
والمدن الطليقةِ
والقمرْ.
لله هذا الوجه كيف تأججت في زهوهِ
الصحراء واحتدمت صباحات المطرْ.
لله هذا الوجه كيف يجيء مفتوحًا بالطَّلْعِ
والياقوت محتدمًا بعافية الخليجْ
إني أبوح بسرك البدويِّ محتفلاً وأُلقي
في يديك شعائر الزمن البهيجْ.

وذلك الصيف الذي كان ميقاتا لنار البدو هو نفسه ميقات أعياد اليتامى

وكان الصيف ميقاتا لنار البدو
كان الصيف ميقاتا لأعياد اليتامى

(5) التشكيل والتصور:

أما التشكيل فهو نسق الصياغة والتكوين الذي تأتي وفقه الدوال، وأما التصور فهو تلك الطبيعة المغايرة التي تتخذها الأشياء في عالم النص بالنظر إلى طبيعتها خارجه، وهذه المغايرة واحدة من علل شعرية النص وقدرته على الإدهاش

وإعادة تكوين رؤية المتلقي لمفردات الوجود التي استحالت إلى كيان جديد حين أصبحت مفردات في النص.

ومن يقرأ شعر محمد الثبيتي يجد أن قصيدته قد صيغت على نحو يشعرك أنها ليست «تعبيرًا» عن الواقع بل أصبحت مصدرا يتشكل عبره هذا الواقع وقد مضت بين قطبين: رؤية الشاعر ومنطق الصياغة والتشكيل للقصيدة عند الثبيتي منطقها الخاص بها وقانونها المتمرد على المعتاد المألوف من العرف المطرد للصياغة،والتمرد ليس هدفا مقصودا لذاته لكنه منطلق قراءة الواقع.

لنتأمل مثلا هذا التمرد الحاد على بناء التشبيه الذي لا يتحقق إلا بإجماع بين مشابهة وتغاير، فإذا بتشكل الصياغة يتمرد على هذه المشابهة مجترءا على الجمع الوثيق بين المتضادات في بناء تشبيهي !

تسترسل اللغة الحجريةُ
بيضاء كالقارِ ..
نافرة كعروق الزجاجةِ

ومنطق القصيدة المهيمن هو الذي يتيح التنقل من تشكلات بنائها إلى أطر زمنية خارجية:

للقصيدة بحر طويلٌ
وليل طويلٌ
ودهر طويلْ.

ولا يركن النص إلى القواعد المطردة والأنساق الثابتة بل يتمرد عليها عبر إزالة الفروق بين المتغيرات في أبنية تصويرية مدهشة؛نشم فيها رائحة الجوع من صوت المغني، وقد ابتكر صهيلا للدماء متدثرا بالبخور المتناسل في الطرقات!

قال المغني:
لصوتي رائحة الجوع

...

ابتكرْ للدماء صهيلاً

تدثر بخاتمة الكلمات

بالبخور الذي يتناسل في الطرقات.

ابتكرْ للرماح صبوحًا

دماؤك موغلة في القناديل

وجهك منتج للغات.

والقمر ذلك العنصر الذي كاد أن يتحول إلى «لازمة» تصحب نصوص الشعر على اختلاف اتجاهاته له طبيعة فريدة مدهشة في شعر الثبيتي

قمر ترابيٌّ تدثر بالشعائر وانتمى للجوعِ

واعتنق الكتابةْ

يفترُّ عن ريحانة وقبائل خضر وأسئلة.

مذابةْ.

وكلمة السر في هذه الصورة اعتناق الكتابة كما كان الوجه المنتج للغات التفسير الذي يصح أن نعزو إليه التمرد على المألوف المتكرر من قوالب تشكيل التصوير.

و«لهيب المواويل» إشارة كثيفة الإيحاء بهذه الفاعلية المبتدية في فرادة التصوير:

أيا مورقًا بالصبايا

ويا مترعًا بلهيب المواويلِ

أشعلت أغنية العيس فاتسع الحلمُ

في رئتيكْ.

سلام عليكَ

سلام عليكْ.

مُطرنا بوجهك فليكن الصبح موعدنا

للفناءْ

ولتكن سورة القلب فواحةً بالدماءْ.

سلام عليكَ

سلام عليكْ

سلام عليكَ فهذا دم الراحلين كتابٌ

من الوجد نتلوهُ،

وفي القصيدة نفسها تلوح فاعلية الصياغة ومنطق القصيدة عبر الكتابة:

ها نحن نكتب تحت الثرى

مطرا وقوافل

وتكون آنئذ هوازن «قصيدة فواحة من حمى الشباب»، ومع ذكر القصيدة يتسع الأفق النصي لبيان طبيعة غير معروفة للغة:

قلادة /

تفوحين من حُمَّى شبابي قصيدة

أُشاطرها لوني وشكل أناملي

أطارحها الأسماء والأحرف التي

تصوغ على وجهي تفاصيل قاتلي

* لغة أستهل بها وطني .. أستهلُّ

بها قلب معشوقتي

لغة طعنت في البكاء طويلاً

وعادت على القلب مثخنة بالفناءْ

القصيدة عالم رحب تضمن مساءلة الشاعر الواقع المحيط به تارة، وتراءت فيه معالم إعادة التكوين تارة أخرى، ولا يتحقق ذلك دون أن تحدث اللغة تأثيرها على المتلقي لتدخله في حالة مرهفة من التجاوب والتفاعل، بعد أن مضت به هذه اللغة طويلا على طريق الإعجاب والتعجب والدهشة.

والنص الشعري القادر على تقديم الرؤية يشير ولا يصف، ويلمح لا يبوح، ويومئ إيماء خفيا لطيفا وقد ضاق بالمعنى المُتكشّف السافر.

وبعـــد:

فلا أدري هل قدمت قراءة «جيدة» للديوان أم أنني أسأت حين أردت الإحسان ؟ إنني أعلم أن لهذا النمط من الشعر أنصارا ربما يجدون الصفحات السابقة قاصرة عن سبر أغواره وكشف تشكلات بنائه، وأعلم أن له خصوما يضيقون به وربما يجدون الصفحات السابقة عاجزة عن بيانه والإقناع به !

وإن كنتَ واحدا من هؤلاء الأنصار أو الخصوم فليس أمامك إلا الديوان تقرؤه وتجعل قراءاتك الكثيرة له بلوغا لما فشلت الصفحات السابقة في تحقيقه، فإن أفلحَتْ هذه الصفحات في دفعك إلى هذا فقد حققتْ هدفا لا يستهان به على أية حال.

* * *

الشاعرات العربيات يعدن تشكيل الوعي

هويدا صالح

مصر/ روائية وكاتبة

الحياة امرأة هذا ما قاله نيتشه ، لكن النساء صمتن طويلا صمتن ، وتحدث نيابة عنهن الرجال ، صارت المرأة موضوعا للإبداع. كانت موضوعا ولم تكن ذاتا مبدعة ، ثم جاء الوقت لتعبر المرأة عن ذاتها ، وتكتب رؤاها للحياة ، وموقفها من قضايا وضعيتها كامرأة في مجتمع شرقي تحكمه ثقافة ذكورية ، وقضايا مجتمعها، وصارت الكتابة بالنسبة للمرأة فعل التوازن بين الداخل والخارج ، بين ذلك الصوت الداخلي الذي يحاول أن يفتح ذلك الداخل الذي ظنته المرأة مفقوداً نتيجة لعالم القسوة والخوف. وجدت المرأة من خلال الكتابة أضواء صغيرة تضيء داخلها ، شعلة في قلبها تشع ، فتحلت بالشجاعة ، وغاصت في الداخل لتخرج لنا اللؤلؤ المخبوء ، ذلك المسكوت عنه منذ قرون طويلة.

ورغم أن للمرأة العربية تاريخا طويلا في الإبداع الشعري منذ أن قالت الخنساء الشعر، ليست هي فحسب ، بل معها شاعرات كثيرات لم يتم الالتفات لهن بوضوح ، رغم ذلك ظلت تجربة المرأة الشعرية النسوية غير مُلتفت إليها بقوة، وربما هذا لا يعود لضيق مساحة التعبير النسوي بقدر ما هو عدم إعطاء تلك

التجربة الشعرية النسوية حقها من الاهتمام والتقييم والتعريف . للمرأة الشاعرة دور هام في تاريخ القصيدة العربية وخاصة في نهاية النصف الثاني من القرن العشرين حين بدأ مشوار تجديد القصيدة العربية التي ظلت لقرون وقرون منذ العصر الجاهلي وهي تسير على منهج واحد وهو عمود الشعر العربي.

من المهم الإشارة إلى دور المرأة الشاعرة في تجديد الشعر ، والانتقال به من منهج كلاسيكي تقليدي حافظ عليه الشعراء قرونا طويلة إلى تجديد جعل القصيدة العربية تقفز قفزات طويلة في وقت قصير جدا مقارنة بتاريخ القصيدة العمودية.

كانت قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة في عام 1947م أساس جدل طويل حول ريادة امرأة لتجديد الشعر. والمفارقة أن المرأة / الأنثى هي التي عمود الشعر الذي يمثل الفحولة، وبهذا كانت المرأة هي التي قادت الثورة الشعرية التي زعزعت عمود الشعر الذي يمتد منذ العصر الجاهلي وحتى لحظة أن تجرأت امرأة على ذلك. إذن تحولت الأنثى من تابع مقلد للرجل / الفحل إلى قائد يغير ويقود ثورة أدبية شعرية، ولا يخفى علينا فكرة الفحولة، فلا ننسى كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، وتكرر مصطلح الفحولة عند الأصمعي في «فحولة الشعراء» إذن صارت المقدرة الإبداعية تسمى فحولة ، وليس من قبيل المصادفة ألا يوصف الإبداع بالأنوثة مثلا ، فالفحل كما ورد في لسان العرب هو: الذكر من كل حيوان، وجمعه أفحُل وفحول وفحولة وفِحال. إذن الفحل لغة يتصف بالقوة والغلبة إضافة إلى أن معاني الفحل في اللغة تختص بالذكر دون الأنثى، وهذا يعني أن الفحولة مفهوم ذكوري محض، وهو ضد الأنوثة أو التأنث. لذلك كون امرأة تشتغل على مشروع شعري تبدأه بقصيدة تخرج فيها على فحولة الشعر وذكورته كانت خطوة شديدة الدلالة، وعتبة هامة من عتبات تطور الشعر العربي.

وبعد أن تجرأت شاعرة/ امرأة على تغيير نمط من الإبداع استمر لقرون وقرون صار للشاعرة / المرأة مكانا في خريطة الإبداع العربي. ومن هنا راضت الشاعرات العربيات منذ ذلك التاريخ كل مجاهل الشعر العربي، وتجرأت وكتبت في كل شئ بما في ذلك التابوهات التي تحكم مجتمعنا الشرقي. لكن التجرأ على التابوهات تعاملت معه الشاعرات العربيات بحذر أحيانا وجرأة أحيانا أخرى. وربما تلك الجرأة اتضحت أكثر في مجال السرديات ، لكن الشعر ظل يتعامل مع تابوهات المجتمع بحذر شديد. ومن أجل ذلك يمكن أن نطرح عدة قضايا شائكة منها: غياب الجسد الذكوري من كتابات الشاعرات العربيات على العكس من ذلك حضور الجسد الأنثوي بشدة في الكتابات الذكورية ، فالشاعر العربي كان قادرا على أن يرسم جسد المرأة بجرأة في حين أن المرأة العربية منذ أن كتبت الشعر، وهي تغيب جسد الرجل في كتاباتها، ويعود ذلك إلى سيادة الثقافة الذكورية عبر التاريخ ، وشيوع قيم التحريم والعيب، وتغييب جسد المرأة وراء الحجب المختلفة، تغييبه وراء أسوار الحريم، وتغييبه وراء الحجاب والملابس المختلفة. إذن كان الجسد الأنثوي حاضرا كموضوع في الشعر الذكوري ، في حين أن جسد الرجل لم يحضر كموضوع في كتابات الشاعرات العربيات.

ربما يمكن لنا أن نبرر ذلك أن المرأة الشاعرة تمارس على ذاتها الإبداعية نوعا من الرقابة الصارمة التي تجعلها تحذف كل ما يشير بشكل واضح إلى الرجل، بل تعمد المرأة أحيانا هربا من إدانة الثقافة الذكورية لها إلى اللعب على الغموض والخيال والإشارات الدالة أكثر من الوضوح والجسدانية الواضحة ، فربما تميل الذات الإبداعية النسوية إلى ما هو باطني ومختف وراء طبقات النص ، أقصد طبقات المعنى واللامقول والمسكوت عنه ، مما يمنح النص طبقات أكثر كثافة وعمقا ، مما يتيح لها الإنصات إلى ما هو جمالي من ناحية ، ومن ناحية أخرى الهروب من وطأة الثقافة الذكورية البطريركية.

وليس أدل على أن الثقافة هي ما تشكل رؤية المبدع لموضوعه الإبداعي سواء كان جسد الرجل أو جسد المرأة من أن القرآن جعل جسد المرأة مكافأة للرجل يوم القيامة ولم يتحدث عن مكافأة للمرأة بالمثل ، فنجد القرآن يتحدث في سورة «الرحمن» حيث وصف جسد الأنثى التي هي ثمنا لإحسان الرجل «لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان، حور مقصورات في الخيام».

ولعل ما يدل على هيمنة الثقافة الذكورية، وأثرها الواضح في التجربة الشعرية النسوية هو إنكار الريادة على نازك الملائكة، فقد ظهرت أصوات تتحدث عن أن قصيدة «الكوليرا» ليست هي أول قصيدة رائدة في الخروج على نظام الشعر العربي الفحل ، حاول هؤلاء أن ينكروا عليها أولوية الريادة ، ونسبوها إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها ، فنسبوا التغيير والتكسير إلى بدر شاكر السياب .المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة، بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة، ولعل هذا ما تمّ أيضا في مجال السرد العربي، حيث تنسب ريادة الرواية لرجل هو محمد حسين هيكل في روايته «زينب» في حين أن الدراسات أثبتت أن زينب فواز العاملي الكاتبة اللبنانية العالمية كتبت روايتها (حسن العواقب) عام 1899م أي قبل خمس عشرة سنة من صدور رواية زينب، وتبعتها رواية لعفيفة كرم كتبت روايتها «بديعة وفؤاد» عام 1906م، هذا التحيز الواعي ربما أو غير الواعي والذي تسرب للنقاد عبر طبقات من اللاوعي كرست لها الثقافة الذكورية وجعلت النقاد يتجاهلون هذه الإسهامات الهامة في تاريخ الإبداع العربي، وهذا التجاهل إنما هو ابن الثقافة الذكورية التي تنكر على المرأة أن يكون لها تلك القدرة على تحطيم عمود الشعر العربي الفحل ، بل ولم تكتف بذلك.

وقد اشتغل عبدالله الغذامي على كشف تلك الثقافة الذكورية التي تجعل من المرأة ضحية للواقع الاجتماعي، وعمّق الوضع وأعتبر المرأة ليست ضحية للواقع الاجتماعي فقط، بل هي ضحية اللغة المنحازة ضدها، فانوجاد المرأة داخل المنظومة اللغوية العربية المنحازة والذكورية واضح تماما ، فيرى الغذامي في كتابه «المرأة واللغة» أن الثقافة العربية تحيزت ضد المرأة ، ويستدل بمقولة «عبد الحميد ابن يحي الكاتب» التي ترى أن «خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا»، فـ«عبدالحميد الكاتب» من خلال هذه المقولة «يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل اخطر ما في اللغة وهو اللفظ بما انه التجسيد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى، لاسيما وان المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ، وليس للمعنى وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ« هذه القسمة الذكورية – كما يرى الغذامي – لم تكن سوى تمهيد لقسمة ثانية أكثر خطورة في الثقافة العربية وهي القسمة التي «أخذ فيها الرجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي)، وهذا أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ» أي الرجل الذي جعل من اللغة كمنظومة فكرية أداة قمع وتهميش ضد الأنثى، فالرجل كمحتكر لفعل الكتابة ومقرر لما هو حقيقي وما هو مجازي داخل المنظومة اللغوية، جعل من هذه الأخيرة – المنظومة اللغوية – إحدى أدواته الأثيرة في إبراز تفوقه وسيادته المطلقة التي يمارسها دوما ضد المرأة بمنطق فحولي لا يخلو من الأنانية والتعالي.

ومن هذه الثقافة التي ينطلق منها الرجل العربي تتحول المرأة إلى موضوع، وليست ذات ، موضوع لإبداع الرجل، موضوع يكتبه الرجل كيفما شاء، جسداً أو روحاً. ولكي تتحول المرأة إلى ذات كاتبة عليها – كما يرى الغذامي – أن تسترجل إذا أرادت أن تنتج لفظا فحلا يمكنها من أن تنفلت من

وضعها كموضوع لغوي لتتحول إلى ذات لغوية، هذه الذات اللغوية التي هي ميزة ذكورية بامتياز.

انطلاقاً من هذه الخلفية الثقافية التي تحكم إبداع المرأة العربية شعرا وسردا يراهن النص النسوي على مساحات الوعي واللاوعي التي يمكن أن نلمحها في طبقات النص، فالمرأة الكاتبة قد تكون واعية تماما بتلك الأفكار التي تسربها لتحمل قيمها وأفكارها، قد تسرب الأفكار بشكل مباشر ، وتكون فيه الأيديولوجيا واضحة ، وربما تتصادم مع أفكار وثقافة المجتمع ، وقد تكون الكاتبة واعية بأهمية ألا تتصادم مع ثقافة المجتمع الذكوري ، فتسرب أفكارها تحت طبقات النص بشكل غير مباشر ، تسرب الأفكار فيما يسمى ميتالنص، أو ما وراء النص بعيداً عن تحكم الذائقة العامة للقارئ الافتراضي، فلكل شاعرة نسقها الفكري الخاص الذي يتجلى في النصوص، فحتما للخطاب الثقافي الذي تتبناه الشاعرة تجليات ومظاهر، كما أن هذه الأنساق الفكرية تتكئ على دلالات وتراكيب تتجاوز اللغة الى محور عالمه الداخلي.

إذن هناك مستويان من الخطاب يمكن أن نجدهما في قصائد الشاعرات العربيات : المستوى الأول هو مباشر ويأتي من الوعي كما أشرنا ، ويسهل رصده من القراءة الأولى ، والمستوى الثاني هو يأتي من اللاوعي ، وهو ما يمكن تسميته اللامقول الذي تسربه الشاعرات في قصائدهن بغية كشف المسكوت عنه في المجتمع والثقافة ، وفضح الممارسات الذكورية ضد النساء .

وبالطبع لا تتناسى الشاعرات القيم الجمالية التي يجب أن تحكم النسق الشعري ،فحتما الخطاب الثقافي الذي يتجلى في مستويات النص الشعري، وهذا لا ينفي الحرص على منظومة القيم الجمالية من خلال اللفظة والتركيب والصورة والإيقاع في قصائد التفعيلة أو في شعرية اللغة في البنية النثرية ، و رغم

افتقار النثرية أحيانا للإيقاع المنتظم لكن هذا لا يمنع تمتعه بخاصية إيقاعية البنية اللغوية كسمة تعبيرية وتصويرية انفعالية ممثلة للمضمون نكون في المحصلة أمام المخيلة المكتظة بفضائها، الأمر الذي يوجه الشاعرات أكثر إلى الاهتمام ببناء الجملة الشعرية من خلال ما تقدمة اللغة من جماليات.

ربما ما يميز التجربة النسوية هو قدرة الشاعرة على الاشتغال على طبقات اللاوعي أكثر من طبقات الوعي ، وهذا يستدعي من القارئ أن يحتشد لقراءة النص النسوي بمجموعة من المعارف تتعلق بوضعيات النساء والثقافة التي تمّ فيها تشكيل وعيهن، فالنص هنا يلتصق بالذات النسوية وهذا ما يُوجِد الفجوة بينها وبين المتلقي، ما لم يحاول المتلقي موازاة مستوى النص بتفكيكه. النص النسوي أحيانا يكون نصا مفتوحا يعطي نفسه منذ القراءة الأولى . يمنح القارئ دوالة ودلالاته بيسر . هذا إن علت أصوات الأيدلوجيا ، والرغبة في الدفاع عن قناعات تصور وضعية المرأة ، وعلاقتها بمجتمعها ، وعلاقتها بجسدها . وفي أحايين أخر يكون النص النسوي نصا منغلقا غير مفتوح، منغلق من جهة إخفاء الأيدولوجيا وراء طبقات من البياض قلما تبوح . ترك مساحات يعاد ملؤها من قبل القارئ الافتراضي . ومن هنا وجب عليه ـ أقصد القارئ الافتراضي ـ أن يكون منتجا للنص ، نص مواز يفك دواله هو ، ويبذل جهدا كبيرا في إعادة قراءة النص ، وتفكيكه ، وإنتاج المعنى الذي بذلت الشاعرة جهدا في تسريبه وراء طبقات اللاوعي النصي . وهنا نجاح النص يعتمد على ما يمكن للنص أي يضيف التركيب النثري للنص، من خلال تجربة الشاعرة . هنا تأتي خصوصية النص النسوي الذي يسعى إلى إيجاد مساحات من الإدهاش الذي يحقق جماليات النص النسوي .

* * *

ثمة ما يمكن

عبدالله المتقي

المغرب

(من يبلغ العشاق أنا نحن بدؤهمو

وأنا نحن سادتهم وهم خدامنا)

محمد الخالدي

***

في المحطات الصاخبة

(لا أذكر سوى البنطلون الأسود

حقيبتك الصغيرة

ووردة تناثرت في جيب معطفك الجلدي)

أنا وأنت

نتشابه في المرايا

في ترتيب المواعيد

في اشتهاء النوارس

في برهان العسل

وفي الطرق الهائمة

(تذكرين ...

رذاذ تلك الليلة ...؟)

كان الطقس باردا في الخارج

وفي نفس الوقت

نوارس تغني لبهاء الماء

(يقينا تذكرين ...

كل الفنادق

كل مطاعم السمك

كل مقاهي الكورنيش

وكل الشقق التي تؤدي

للعراك اليومي ..؟)

في مطعم تقليدي

جلسنا على مائدة العشاء

كنت تقطعين سمك السنور

بالشوكة والسكين

وكنت أحدق في أناملك النحيلة

والساحرة ....

(هل تذكرين ...

أن الليل كان ينتظرنا في غرفة النزل مبتسما...؟)

....

يدي في يدك

أصابعك دافئة كالطحين

ركضنا

وكنا نخبئ في الصدر

نوارس بريئة تتخبط في الموج

وفي القلب ثمة حب

ينتظر المداد

(ساهمة كنت في مقهى الكورنيش

تنقرين بأطراف أصابعك على الطاولة

كمن تفكر في نطفة تائهة في البطن...)

رائحة البحر

الشقة الباذخة

لحديقة الصغيرة

وكنت تتفرجين على جسدك

المنحوت بأناقة

تخللين شعرك الفحمي

بأصابع مرصعة بخاتم مزيف

وتشاغبينني بقاموس

خلع ملابسه

ضدا على النهاريين والفضوليين

(عشاؤك مالح

وكنت تلتهمين بنهم

ما أقدمه لك من بطيخ أحمر)

.....

......

هربنا فاكهتنا بعيدا

كتبنا أحلامنا في غرفة حمراء

بستائر حمراء

خلعنا أزرارنا

....

..... ثم جلسنا ننتظر كالآخرين

حافلة الصباح

(تذكرين طبق الفاكهة الأخير

وانسداد أنفاس هاتفك..؟)

* * *

شرفاتُ للبوح...

عبدالمجيد إبراهيم قاسم

سوريا

منذ ذلك اليوم
وروحي تفترش بساتين الألق..
التي مازالت بانتظارك
وأضحى طيفكِ زاداً
لقلبي المتضوِّر عشقاً..
وأصبحت أنت
زهراً يسافر عطره بفضاء ذاتي..
لبلاباً يتسلَّق شبّاكي
أغنية فرح وابتسامة حزن

***

منذ ذلك اليوم
عندما بزغ طيفك في روحي

وأنا في غمرة وحدتي..
عندما لمعت عيناي ببريق سناكِ
أدركت كم أنا طاعن
في العشق

***

لأجلكِ تهفو خيوط الشمس
وبك تنمو تفاصيل الغرام..
فهلا رحلت معي
نفترش الحلم، نلتحف الضياء..
أسافر في عينيك
سحابة عطر وليلك
وربيعَ أمنيات.

***

شُكراً لحُبّكِ..
حين زيَّـن قلبي بأرفع وِسام في العالم
وقلَّدني بأسمى مرتبة في تاريخ العشق
..شكراً لحبكِ الذي
توَّجَ حياتي بإكليل نور
وروى براعم روحي بعذب فرات

وشكراً للقدر..

حين جمع قلبينا دون مواعيد

***

أنتِ بسمة الأحلامِ في مهد الصباح

وقبلة الأيامِ في دهر الجراح

أنت ساقية العطر إن ذبل الشذى

وروعة الألحانِ في عمري المُباح

***

رقيقةٌ أنتِ..

كزهرةِ البراري ولهفة النهار

بديعةٌ أنتِ..

كلهفة الحكايا وهمسة النوّار

* * *

عطر اللامنتهى

عمر العسري

المغرب

استتر الجمع دون كلام
في أماكن الحص
يوفرون أعذب بص
تحت دوالي الخشب المشبك
عطر يأتي
كأمواج الناس
يطأ الأنوف
الكحل كما هو،
يعتصر العين بدفء
والرجل كما هو،
يدق حجر الكحل
بسبابة اليقين.
يحوم ويحوم

تداريه لوثة البني
ينطفئ تحت الشرفة
في جوف شقوق
داهمها طلاء أبيض منطفئ
سلاما أيها البني سلاما...
يوم تنطفئ، ويوم تولد،
يوم تعبث بالعطر والنار،
يوم تدق الرماد
بإزميل العرارة،
يوم تفوح وتفوح...
تطفو على جبين العذارى
على ملمس سلطان العمامة
يوم نراك أبخرة
تطهر المكان.
رمادا معجونا بطحين البروق،
أو نورا يعانق
ساعة اليقين
هل نسأل الليل
عن وجوه محفورة
في زوايا الظلام
تتشمم عود القمار

تلك الروائح
إلى الزوايا والأركان
تنازع جلودها
على نوافذ متعبة
تصنع حلكة الدروب

ستظل نايا
يعزف بالصمت
يغير على الفراغ
بأجراس الفوحان
يتخثر في زوايا الحجر
يلملم حياة
من أقصى الشرق
يا بلدا من خشب،
تقف كالطود الشامخ،
تلم فوهة فاه صارخ
لتلعن حياة الأشياء.

* * *

هوس بلون وجهي

كنزة مباركي

الجزائر

احتـرق المـاء..

وسالت من بين شقوق الذاكرة...

أغنيات لطيور الوهم..

ارفع ستار النار..

وهذا الوجه الشاحب للوقت..

واطعن بالانتظار..

سلالات العجل..

***

تسلل كقطرة خجل..

تسكن وجه صبية سحبت كل أنفاسها..

فتجمعت عند حلقها..

أوتار ورطة..

وأغلال متاهة..

***

يساورك الشك المتلحف ألوان الأسئلة..
للسؤال نكهة السراب..
ورائحة السفر إلى حيث تتعرى الحدود من المعالم..
رتب كلماتك الآن حتى تخرج سالما..
من خندق الصمت المفخخ بخرافة الحكمه..
رتب كلماتك على سلم فوضى تناسبك..
ولتموت أنت.. ويبقى حرفك..
قف على شفا قصيده

***

لا تخف..
في السماء براعم الوحي تكبر..
وتصير رسالة نبوة جديدة..
عندما تلبس تأمل الأنبياء..
وأمانة الرسل..
ستغتنمك الفرصة لتصبح شاعرا..
يوحى إليه..
لكنك – لا تخف – ستنطق عن الهوى..
وتفتح باحات الشك والأسئلة..
وتبني للخراب مقاما يخلدك..
وللحزن واحة تشهد على جذورك الضاربة..
في عمق الأبجدية..

***

لا تخف..

ستصير نبيا واقفا على عرش الكلام..

وتمطر سحائب أصابعك رؤى.. وآيات جديدة..

لكنها- لا تخف- منطوقة عن هوى..

وحرفك الخالد..

سيمرق في شوارع المدن التي تتقن البكاء..

والمواساة..

ليعلق انتصاراته وخيباته على..

أجنحة الساعات المنقضية..

حرفك المولع بالدهشة سوف يمضي..

مخلفا من الحرائق..

ما يكفي لإشعال سطورك الصامته..

***

لا تخف..

الماء..

نحن كلنا..

وكلنا وجع مكدس..

ممدد على جسد الطريق..

وفنارات الريح تذهب بلا رجعة بنا..

كلنا..نزوة عابرة..

نشوة الغناء تدق نعش العبث..

ومسامير الألم ترقص في ساحة جسده
سحب وجه الشمس عنه..
ودقق فيما حوله النظر..
في الظلام أحيانا تكشف عوراتنا..

***

تحرر كلحن هارب..
عائد في الصدى..
وابتسم عندما ترى ترنيمات المطر..
تعكس وجهتها..
وتسقط إلى أعلى.
الغيم متكئ الآن على أمنية..
والريح تهدهده..
يحترق الماء..
وترتفع قطرات الحلم إلى أسفل..
الموج كالغضب..
يأتي هائجا..
في ثنايا سخطه..
تخبأ جثث المغرر بهم..
واللوم ذاكرة الانتقام..
ابحث عن لحظة صفاء..
خارج تخوم النار..

وأسمع السحاب وهو يغني..
للكمنجات الحالمة.. تحت ضوء القمر
أغنيات اللون التائه في المدى..

***

أصفع وجه الريح..
ورتل ألوانك القاتمة..
سيرحل حزنك الباهت..
إلى ظل الأبد..
لا تخف- سيكون وجهي معك..
في أورده الساعات الحزينة..

***

يمر الوقت خجولا..
عاريا.. من ثوب العجل..
مواعيد الغد.. قد لا تأتي..
وهذه اللحظة..
لن تنقضي
خرب الأسى فوضى الذكريات..
وأحرق دفتر الماء..
وأحتال على أمنيات الصبايا اللواتي..
جلسن على مقعد الحلم والانتظار..
وصفق لكل المهازل التي حدثت..

ولكل الخيبات التي..
أورثتنا الأسف..
ولكل النحيب الذي على وقعه..
رقصنا طويلا..

***

الكون..مضطرب حولك..
وتحت جناحيك ترقد عصافير الخوف..
لن تهدأ..حتى يرحل بك قرع الطبول إلى حيث تجدني..
وأقابلك ..
وعلى جبيني الشمس نامت..
للحياة في وجه الأسى
طعم الخبز المحروق..
ورائحة الموت بحفنة ذنوب..
هذا ماء الندم..
لن يغسل أسفك..
فتوضأ بشظايا النار..
وارشف قليلا من الحسرة..
كي يتغير في حدود معصمي لونك..
وتعود طفلا شقيا..
يبعثر بالورد كل الهدايا..
ويسدد عينيه صوبي..

ويركع كل اللغات أمامه..

ويفرغ كل الكلام من معناه..

إلا كلامه..

ولحن.. كنت تغنيه لي..

عندما يشحب وجه القمر..

وتتربع دوائر اللقاء..

ويتغير لون الماء الصاعد من كفيك..

النازل في شراييني هوسا..

بلون وجهينا.

* * *

انفعالات رجل الماء

محمد الحافظ

العراق

اقطفي

وردتك البيضاء

تلك

العالقةُ

بأطرافِ عواطفكِ

وارمي بها أقدارك

ربما

ستجابُ في يومٍ ما

دعواتكِ

ويعود رجلكِ

ماءاً

تفيض به كؤوس لهفتك

شواطئُ شَغفكِ

تفتقدُها

أمواجُ تجليات الهمسِ

المفعم برائحة البحر

وحدائقُ خيلائك

خوفك يبستْ سنينهُ

فتهاوت أسيجة الحظر

المفروض على تنهدات

خطيئتك

مارسي صفير زعيقهم

على سلّمِ فضولك

بياناتُ قدرك

مدونةٌ على شكلِ

أحجية

تنساب غدراناً ملونةً

على شغافِ اللحظةِ

تجرئي على خيوطِ بروقكِ

ضيعتك

لا تنتمي إلى ملامح

سفرهم

وأروقتك مصطبغة

بثناء المشاكسة

مشاع كان ضياؤك
وسماؤك
مملوءة بالثآليل
تلك التي
تزفر حتى الأمس
قيح أخطائها
لا تبرحي
ثورات توتراتك
إنك أشهى الأمسيات
مدنك
تنوء بأمزجة مراهقة
وحفيف أجنحتكً
ملاءة
لصبية عابثين
لك
أن ترتدي
قطيع أفكارك
على إنها
أضرحة انفعالات
لا غير.

* * *

حُلُمٌ

محمد عباس

السعودية

شَمَمْتُ غُربةَ الجَمالِ في سُرَادقِ الغِيَابْ :

الظِّلُّ تاهَتْ في مَمَرَّاتِ الزَّمَانِ طِفْلَتُهْ.

البَرْدُ أَفنَى سَيفَهُ البَرَّاقَ في عَظْمِ الفَقيرْ.

السَّهلُ نَضَّى عُشْبَهُ إنْ جاءَهُ وَقْعُ الخُطا،

والتَلُّ يَنْسى وَشْوَشَاتِ الرَّملِ، إنْ حِلَّتْ مَساءَاتُ الظُّنونْ.

سَمِعتُ مَوجةَ الخَيالِ في احتِداماتِ التُّرابْ :

البَرُّ ما أعْطى مُشاةً – أُتْعِبوا – ضِحْكَاتِهِمْ.

البَحرُ ما أَهْدَى غَريقاً قَشَّةً كَمْ رَامَهَا.

الشَّطُّ أَلْقى في الغُروبِ الصَّمتَ لا يَهوى الشُّروقْ،

والمَوجُ عَقَّ الرَّملَ/ أصدافَ الصَّهيلِ إلى الجُنونْ.

صَعَدتُ سُلَّمَ الجُنونِ في حَديقَةِ اليَبَابْ :

الكَفُّ شَمْعٌ لم يَدَعْ نَحْلَ البَراويزِ الغَبيْ.

الخَوفُ يَعْدو في مَدى الشِّريانِ يَبْني دَولَتَهْ.

النَّومُ عِطرٌ ليسَ تَعْرِفُهُ الدُّروبُ الحانيَةْ،

والَّليلُ رَسْمٌ حَانِقٌ يَهوى مَداعَبَةَ العُيونْ.

رأيتُ دَمعةَ السُّؤالِ في شَرَانِقِ السَّرابْ :

الشّمسُ في عَينِ المَيَادينِ ابْتِهَاجٌ غَامِضٌ.

الغَيمُ في سِجْنِ المَوازينِ ارْتِحَالٌ عَارِضٌ.

الوَسْمُ مَلَّتْهُ البَرَاعِمُ وابْتِهالاتُ السِّيَرْ،

والعَيشُ تَطْبِيلٌ،

وغَاراتٌ،

على كَفِّ المَنُونْ.

* * *

قالت أحبك

محمد عباس علي

مصر

قالت أُحبك

قلتُ حبكِ مهزله

فاقت حدودَ العقل

وتخوم البله

أفتحسبين الحب لعبة طفلة

فرغت يداها من أمورٍ معضلة

أم تحسبين الحب نوبة يقظةٍ

بعد المنام على حياةٍ مذهله

أم أن قلبك قد تفجّر بالهوى

طفلاً يفكر فى الحياةِ المقبله

أو تقفزين على السنين

فحاذري

مما يلوح من الشراك العاجله

ـــــ

يا ابنة النبض البريء تمهلي

فصباك أروعُ من أمور تثقله

ورياضُ عمركِ لايعانق زهرها

إلا الربيع بروحه المتجّمله

مدّى يديك إلى الصباح وسلّمى

ذاك النهار

وذاك قلبكِ مَدْخَله

قومى لعصفور الجِنان فإنه

يهديك أغنيةً تلوحُ مجلجله

ولوردة البستان يبسم ثغرُها

ويداعب الأنسام سعياً للصله

وللمسة الشمس الحنون بهمسها

عند البكور وعينها المتأمله

ــــــ

أما الغرامَ

فذاك مسألة الذي سمع النداء

من السماء

فأذهله

أو راح فى وادي النجوم

لكى يرى

نجماً أهّل على الطريق فأمهله
أو طاف ليلاً بالسماء
فشّده
بدرٌ تألق فاحتوته المنزله

ـــــــ

عودي لأزهار الصبا
فرياضها تروي القلوب
وتستبيح الأخيله
أما أنا
فخيالُ أمسٍ قد هوى
فوق الثرى
والصمت يثقل كاهله
أما أنا
فغروب شمسٍ شابها
وهن المشيبِ
وهدّها ماتحمله
أما أنا
فأراك زهرة خاطري
بين الطيور يمامةً متفائله
أما أنا
فأراك يابنت الصبا
شمساً لقلبيّ

نارها لن تشعله
حباً يفوح أريجه فوق الربا
حبَّ الأبّوةِ
هل عرفت شمائله؟

ــــــ

فضّي يديك من الغرامِ
فإنه لعب الكبار
وذاك لبُّ المسأله.

* * *

في رأس جدتي

مصطفى لغتيري

المغرب

كل مساء

تفتح لي جدتي كوة في رأسها

أتسلل إليه خلسة

أقتعد كرسيا بألوان

الطيف الجميلة

أرتشف قهوتي

أدخن سجائري المقسطة

هنالك في رأس جدتي

كانت الغيلان تمرح هنا و هناك

للحظة تعسكر في دمي

ثم تهيم بحثا

عن طريدة جديدة

في رأس جدتي
أرى امرأة جميلة
من ضفائرها الحريرية
تنسج لي سجادة سحرية
تحلق بي في الأجواء البعيدة
هنالك في رأس جدتي
وحش كاسر
يخفي ضراوته بين
طيات أحلامي المستترة
يمني نفسه بدماء امرأة
تدثرها أشعة شمس دافئة
هنالك في رأس جدتي
أمكث ساكنا
أعب كؤوس وحدتي
أغزل بروية حذري
أسترق النظر إلى طيف
المرأة الجميلة
أراه يتسلل بين
أغصان أحلامي المنفلتة
يحضنه بلطف فرح محتضر
من هناك أرقب الغيلان
تقترب

يرتعش الخوف في عروقي
تتقافز أنفاسي
كضفادع
بركة آسنة
مرتجفا أرشف قهوتي
الوجلة
أرقب دخان سجائري
يركض فزعا في الفراغ
الغيلان تلحس دهشتي
تدغدغني ،
تنصب الكمائن
للمرأة الحالمة
ترتب المرأة عريها
تتسلل الغيلان
تسرق فرحتي
فتغلق جدتي
كوة رأسها.

* * *

عشق وفروق توقيت

شعبان البوقي
مصر

هل أدلك على طفل كان يربط نخلتين بحبل
ويجرهما
وهما يجريان وراءه حتى لا يسقط
يجمع الأطفال وقت الغروب ليصطاد لهم الليل
ويلصقه فوق وجهه ويخوفهم به
ثم يخلعه ويطيره للعالم مرة ثانية
هكذا كل يوم
حتى حدثت ال........................
التصق الليل في وجهه ولم يسطع خلعه مرة أخرى
ومنذ تلك ال.....................
أصبح وجهه الليل
الطريق جبان جدا

كلما حاول الطيران يتعلق بأقدامه
حتى لا يتركه وحيدا
هكذا تظهر خطواته
ملاك رجيم هو
وشيطان مبارك
فسألوه كيف كان يخلع جلده ويعلقه على سعفة النخل
حتى يعلمكم معنى التذكر
وحده تسجد الأرض تحت قدميه لأعلى
ووحده يشكل نظرات الأطفال الموتى في مقابر الشيخ حرب حماما
الطفل الذي مازال يلعب مع الجماجم في مقبرة الشيخ حرب
ويصنع أباء من الطين للأطفال الذين مات أباؤهم
يعلم أن أجمل أنفاسه على الإطلاق يأخذها حين يقف فوق غصن صنطة هناك
ويلقى نظرة سارحة بين ظل نخلة واخضرار عشب
لكن نبضة في قلبه ورغبة في كتابة سطرين للأطفال الموتى وربما لنقل المشهد
أرهقته بالشعر منذ الصغر
وأقسم أن لا يدين بالولاء إلا لطريق ترابي تلعثمت عليه خطواته ولسبورة
تلعثمت عليها أصابعه في قرية بوق مركز القوصية محافظة أسيوط
وبنت كانت تحضر منديلا وقطعة جبن وخبزا في منديلها
وهو يرعى النهارات هنااااااك

نبلتك القديمة

من أجل من
ألقيت عشقك للنخيل؟!
وصرت خلاً
لزمان السوس
تنخر في عروق التمر
ثم تمر ما تدرى عذابات(السياط)
!!!!!!!!!
أنسيت طفلاً
كان يكره أن يتوج رأسه
في لعبة التحطيب
تاجاً
ليس من صنع الجريد
ويفاخر الرعيان
في وقت الظهيرة
حين يلقى بالبنات الحمر
من فوق القصور الباسقات
ويميل كالنسمات يضحك
والنخيل على يديه
يصب أسراب الحمام

أنسيت بوما كان يكره نبلة في كفك السمراء
تلمع كالحراب؟
كم كنت تلهب ظهره
والشمس تضحك للصبي
وتربت الكتف المطرز بالهضاب
ما عدت تذكر يافتى
يوما سرى بصغاره متسللا
ناذراً
لك أبنه للثأر واليوم الخراب
ها قد أتاك محملاً
بمخالبِ
ورسالة الأب القديم
فلا تخف
والآن نبلتك القديمة

عشق وفروق توقيت

لم أكن أبك
لألم في ذراعي
حينما أرسلت كفى خلفها
مقطوعة
لتزيح عن وجه السماء دعاء أمي
للتي اعتقلت فتاها في لماها بالرحيل
وفروق توقيت تساءل
أي أنواع الجنون الآن أنت؟!
قلت التقيت الآن سراً للخلود
حتى رأيت غبارها الترحال يسرى في الفضاء
فهل اجتذبت زمامه؟!
أم كانت العينان تتسعان والعنق استطالت
كانتباه النخل للطير المحلق في الغروب؟
والخليط يذوب في الأفق البعيدة ظله
والصورة اختلقت تلابيبا وأحداثا عظاماً
ساعة أو ساعتان كفيلتان
بأن يمر الليل في تجويف روحك قبلنا
ياأيها الهمجي خطوك
لا تقل كنا تآلفنا

فرؤياك القديمة
محض أضغاث
وما عزم الخليط
سوى التماس نجاة أملك أو أبيك
أنت اتخذت تميمة صنعت يداك
وقلت ألبس
ربما كنت الرسول
وربما صرت ...!
هذا ابن دأية والحمام تصارعا
والأفق ملتف على قدميهما
جرد إذاً
ماشئت من كلم التطير والتفاؤل
إنه البوح الحلال
كانت تميد الأرض تحتي
والبنية يستحم بصمتها الملكوت
الضوء يشهق داخلي
وجه أمي ناقص
ومعازف تتلوا على قدر
حداء بحره
في الخد أن عزم الخليط تجاوزاً للأمنيات
صوتُ

كأن أبى استجار بنخلة

حتى ترد صواب ابن

يرتجى لليل ليلا غيره!

حتى يعيش طوال عمر الأرض في صمت الدروب

في عزلة وكأنها المهد القديم

وحيث تلعثم الخطوات يصبح ناعما

لا بد من قدرٍ إذاً ياأيها الرجل الحنون

بنت تقلد شكل العزلة الأولى

وتصرخ

أيها الولد أتنى

إني أحبك قبل أمك أو أبيك

يا أيها الشعر الممدد داخلي

يا أيها الشعر المهدد داخلي

ماذا تقول الآن في لغة

تعلم أهلها

بغض البعيد لقربه

عشق القريب لبعده

هل آنس المنسي قرب قصر مليكه

ناراً سيحرقه بها؟

أم ربما اقتربت هنالك

من دلالة عشقنا

تلك القبيلة

كلما قيسيه تليت؟

إذاً فليوقدوا ناري فإني الشاعرُ

سأظل أضحك كلما قالوا انتبه

وسأحسن الضحكات

إن قالوا رضيت بغيرها سراً وسربالا وطين

وأظل أبكى

كلما مرت بى الذكرى على منطوقها

هي ساعة أو ساعتان كفيلتان

بأن يمر الليل في تجويف روحك قبلنا

قرب خبائها

هل كنت
ذا المنذور
للزمن التغرب والوجيعة
أصطفى
حين الطريق
تمد في أشطانها
للقلب دار غير ذي عهد
معي
ورأيتني
قلبت وجهي
في البلاد المقبلات
إذ السماء تحط فوق الأرز
ألف غمامة
يا حادي النسمات
رفقاً بالفتى
فهو الذي قد جاء
من قصب الجنوب
تجره في القيد

ألف جديلة

من ذا يدثره

إذا احتدم المطر؟

وهو الغريب ابن البلاد

المبعدات عن الخريطة

أرسلته وراء

شاردة تدلى وجهها

يوماً عليه

لتستجير بجنبه

من موبقات رعاة قطعان النجوم

يا سيدي البدوي

ما كنت الفتى المجذوب

حين رأيت لافتة

على طرف الطريق

تشير باسم بلادكم

وكأنها حملت هنالك

وجهها

يا سيد العربان

هل عارٌ عليّ

إذا انجذبت لغيركم

وأتيت في وسط الجموع

مهاجراً؟!
لأقص آثار التي
جلست قديماً
تحت أعوادٍ من القصب
الذي تركته دون الناس
يمتص الشفاه الكرز
يبكي إن أخذناه
بُعيد القادمات من الشمال!!
يا أيها الركن العظيم
الآن أشكوك المتاهة
دلني
إني تمزق جانبي
ما بين شمعة
والقبيلة حين قالوا
ويح قلبك
هل تشبب بالتي من ألف عامٍ
هاجرت؟!!!
ها قد رمتني عواصف الأيام
قرب خبائها
هل يستعيد الغافلون عن الحكاية
بعض ما نقشت

أكف العاشقين
على جدار الريح
من لغة الإشارة
والأهازيج التي رقصت
على قيثارها النخلات
حين تكلمت
(يا حبها زدني جوى)
(ولقد ذكرتك)
هن آخر ما تبقى
والبلاد تخاذلت عن نصرتي!!!!
يا سيدي البدوي
دون البنت جئت
بحانة الذكرى أطوف
عساك تلهمني الطريق
إلى التي
من قبل ثانية
رأيت خيالها
فبعثت خائنة العيون وراءه
حتى إذا نظر الجلوس إليّ
قلت الله فضح خبيئتي
فطفقت أمسح ناظري

من الملامح والهلاوس
واستدرت
أعيد للوجه الخجول
سماره
حتى إذا أدركت عافيتي
تأبط الخديعة حين ساءلت
المجاور
يا أخي
قل ما اسمها هذي البلاد؟

موسقة الحائر

راء
يا للحيرة
حين تغشى هذا الحرف حياتي
هتفت كل عروقي
راء
راء
راء
فاغتر الحرف
فلقن كل عروقي
موسقة للنبض الحائر
حاء.!
ورحاب
هي ذاك النزق الروحي
الخارج من فوهة القلب
إلى مأدبة الشعر
يؤرخ
قصة ولد
يتسكع في أروقة العشق
ليصبح رهن البنت

المستبدلة الكسرة
في الراء بفتح
والفاصلة الباء بآخر كلمتها
عن أولها
كي تطحن في القلب
دقيق عذاب أبدى
وليصبح ذاك المجذوب
أسير الهم
وحادي الروح
إلى بلدان عذابات كبرى
ورحاب
ولد لم يتعد العشرين
وأصبح شيخ العشاق القتلى
شيخ أرهقه الشيب
ويتلمس كل الطرق
لرشف الشفتين النشوى
يا للحيرة كل جهات البنت
تطاردني
ونفس جهات البنت
تناديني للسفر إليها
ماعاد النخل

يصاحبني
قصدا يزوى الظل
بعيدا عنى
ويبتدر التمرات لغيري
وأنا من كنت قديما
وجها
مصباحا
أغنية
حلما للنخل
وللهدب
فسفهت أياشعر البنت
وشعرا يمدح في البنت
وجازاك الشر
وكل الشر
أيا حمرة خد الدنيا
رحاب
ولد يبرا!!!!

خاتمـــة

عرافة
قالت لها أمي
دعيه وشأنه
أخذت برأسي
تمتمت
نظرت إلى عيني غازلة الكلام
وأقسمت
هذا الذي سيموت مقتول العيون
مغربا عن أهله
من يومها
أبت البلاد بأن تكذب رأيها
وتعمدت يا ويلتي هجري.

* * *

ذاكرة

ذاكــــرة

بان الخليط

جرير

بَانَ الخَليطُ، وَلَوْ طُوِّعْتُ ما بَانَا، وقطعوا مِنْ حبالِ الوصلِ أقرانا
حَيِّ المَنَازِلَ إذْ لا نَبْتَغي بَدَلاً بِالدارِ داراً، وَلا الجِيرَانِ جِيرَانَا
قَدْ كنْتُ في أثَرِ الإظْعانِ ذا طَرَبٍ مروعاً مِنْ حذارِ البينِ محزانا
يارَبَّ مكتئبٍ لوْ قدْ نعيتُ لهُ بَاكٍ، وآخَرَ مَسْرُورٍ بِمَنْعَانَا
لوْ تعلمينَ الذي نلقى أويتِ لنا أوْ تَسْمَعِينَ إلى ذي العرْشِ شكوَانَا
كصاحبِ الموجِ إذْ مالتْ سفينتهُ يدعو إلى اللهِ أسراراً وإعلانا
يا أيّهَا الرّاكِبُ المُزْجي مَطيّتَهُ، بَلِّغْ تَحيّتَنَا، لُقّيتَ حُمْلانَا
بلغْ رسائلَ عنا خفَّ محملها عَلى قَلائِصَ لمْ يَحْمِلْنَ حِيرَانَا
كيما نقولَ إذا بلغتَ حاجتنا أنْتَ الأمِينُ، إذا مُستَأمَنٌ خَانَا
تُهدي السّلامَ لأهلِ الغَوْرِ من مَلَحٍ، هَيْهَاتَ مِنْ مَلَحٍ بالغَوْرِ مُهْدانَا
أحببْ إليَّ بذاكَ الجزعِ منزلةً بالطلحِ طلحاً وبالأعطانِ أعطانا
يا ليتَ ذا القلبَ لاقى منْ يعللهُ أو ساقياً فسقاهُ اليومَ سلوانا

أوْ لَيْتَهَا لَمْ تُعَلِّقْنَا عُلاقَتَهَا؛ غَدْرَ الخَلِيلِ إذا ماكانَ أَلْوَانَا
هَلا تَحَرّجْتِ ممّا تَفْعَلِينَ بِنَا؛ يا أطيَبَ النّاسِ يَوْمَ الدَّجنِ أرْدَانَا
قالَتْ: ألمّ بِنا إنْ كنتَ مُنْطَلِقاً، وَلا إخالُكَ، بَعدَ اليَوْمِ، تَلقانَا
يا طَيْبَ! هَل من مَتاعٍ تمتعينَ به ضيفاً لكمْ باكراً يا طيبَ عجلانا
ما كنتُ أولَ مشتاقٍ أخي طربٍ هَاجَتْ لَهُ غَدَوَاتُ البَينِ أحْزَانَا
يا أمَّ عمرو جزاكَ اللهُ مغفرةً رُدّي عَلَيّ فُؤادي كالّذي كانَا
ألستِ أحسنَ منْ يمشي على قدمٍ يا أملحَ الناسِ كلَّ الناسِ إنساناً
يلقى غريمكمُ منْ غيرِ عسرتكمْ بالبَذْلِ بُخْلاً وَبالإحْسَانِ حِرْمانَا
لا تأمننَّ فانيّ غيرُ آمنهِ غدوَ الخليلِ إذا ما كانَ ألوانا
قد خنتِ منْ لمْ يكنْ يخشى خيانتكْ ما كنتِ أولَ موثوقٍ به خانا
لقدْ كتمتُ الهوى حتى تهيمنى لا أستطيعُ لهذا الحبّ كتمانا
كادَ الهوى يومَ سلمانينَ يقتلني وَكَادَ يَقْتُلُني يَوْماً بِبَيْدَانَا
وَكَادَ يَوْمَ لِوَى حَوّاء يَقْتُلُني لوْ كُنتُ من زَفَرَاتِ البَينِ قُرْحانَا
لا بَارَكَ اللهُ فيمَنْ كانَ يَحْسِبُكُمْ إلاّ عَلى العَهْدِ حتى كانَ مَا كانَا
من حُبّكُمْ؛ فاعلَمي للحبّ منزلةً، نَهْوَى أمِيرَكُمُ، لَوْ كَانَ يَهوَانَا
لا بَارَكَ اللهُ في الدّنْيا إذا انقَطَعَتْ أسبابُ دنياكِ منْ أسبابِ دنيانا
يا أمَّ عثمانَ إنَّ الحبَّ عنْ عرضٍ يُصبي الحَليمَ ويُبكي العَينَ أحيانا
ضَنّتْ بِمَوْرِدَةٍ كانَتْ لَنَا شَرَعاً، تَشفي صَدَى مُستَهامِ القلبِ صَديانَا
كيفَ التّلاقي وَلا بالقَيظِ مَحضَرُكُم مِنّا قَرِيبٌ، وَلا مَبْداكِ مَبْدَانَا؟

نَهوَى ثرَى العِرْقِ إذ لم نَلقَ بَعدَكُمُ ... كالعِرْقِ عِرْقاً وَلا السُّلاّنِ سُلاّنَا
ما أحْدَثَ الدّهْرُ ممّا تَعلَمينَ لكُمْ ... للحَبْلِ صُرْماً وَلا للعَهْدِ نِسْيَانَا
أبُدّلَ اللّيلُ، لا تسرِي كَوَاكبُهُ، ... أمْ طالَ حتىّ حسبتُ النجمَ حيرانا
يا رُبّ عائذَةٍ بالغَوْرِ لَوْ شَهدَتْ ... عَزّتْ عليها بِدَيْرِ اللُّجّ شَكْوَانَا
إنّ العُيُونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ، ... قتلننا ثُمَّ لَمْ يحيِينَ قتلانا
يَصرَعنَ ذا اللُّبّ حتى لا حَرَاكَ به، ... وهنَّ أضعفُ خلقْ اللهِ أركانا
يا رُبّ غابِطِنا، لَوْ كانَ يطلُبُكم، ... لاقَى مُباعَدَةً منْكمْ وَحِرْمَانَا
أرَيْنَهُ المَوْتَ، حتى لا حَيَاةَ بِهِ؛ ... قَدْ كُنّ دِنّكَ قَبلَ اليَوْمِ أدْيَانَا
طارَ الفؤادُ معَ الخودِ التي طرقتْ ... في النومِ طيبةَ الأعطافِ مبدانا
مثلوجةَ الريقِ بعدَ النومِ واضعةً ... عنْ ذي مثانٍ تمجُ المسكَ والبانا
قالتْ تعزفانَّ القومَ قدْ جعلوا ... دونَ الزيارةِ أبواباً وخزانا
لَمّا تَبَيّنْتُ أنْ قَد حِيلَ دُونَهُمُ ... ظلتْ عساكرُ مثلُ الموتِ تغشانا
ماذا لقيتُ منَ الأظعانِ يومَ قنىً ... يتبعنَ مغترباً بالبينِ ظعانا
أتبعتهمْ مقلةٌ إنسانها غرقٌ ... هلْ ما ترى تاركٌ للعينْ إنسانا
كأنَّ أحداجهمْ تحدى مقفيةً ... نخلٌ بملْهَمَ، أوْ نَخلٌ بقُرّانَا
يا أمَّ عثمانَ ما تلقى رواحلنا ... لو قستِ مصبحنا منْ حيثُ ممسانا
تخدي بنا نجبٌ مناسمها ... نَقْلُ الخَرَابيُّ حِزّاناً، فَحِزّانَا
ترمي بأعينها نجداً وقدْ قطعتَ ... بينْ السلوطحِ والروحانِ صوانا
يا حبذا جبلُ الريانِ منْ جبلٍ ... وَحَبّذا ساكِنُ الرّيّانِ مَنْ كَانَا

وَحَـبّـذا نَـفَـحَـاتٌ مِـنْ يَمَـانِـيـةٍ تـأتـيـكَ مـن قـبـلَ الـريـانِ أحيـانـا
هبتْ شمالاً فذكرى ما ذكرتكمْ عندَ الصفاةِ التي شرقيَّ حورانا
هـلَ يرجعنَّ وليسَ الـدهـرُ مرتجعاً عيشٌ بها طالما احلو لي ومـا لانا
أزْمـانَ يَدعُونَني الشّيطانَ من غزَلي، وكـنَّ يهوينني إذْ كـنـتُ شيطانا
منْ ذا الـذي ظلَّ يغلي أنْ أزوركـمْ أمْسَى عَلَيْهِ مَلِيكُ النّاسِ غَضْبانَا
مـا يـدري شـعـراءُ الـنـاسِ ويلهمْ مِـنْ صَوْلَةِ المُخدِرِ العادي بخَفّانَا
جهلاً تمنىَّ حدائي مـنْ ضلالتهمْ فَـقَـدْ حَـدَوْتُـهُـمُ مَثْنَى وَوُحْـدَانَـا
غادرتهمْ مـنْ حسيرٍ مـاتَ في قرنٍ وَآخَـرِيـنَ نَسُوا الـتَّـهْـدارَ خِصْيَانَا
مـا زالَ حبلى في أعناقهمْ مرساً حتى اشتَفَيْتُ وَحتى دانَ مَنْ دانَا
مـنْ يدعني منهمْ يبغي محاربتي فَـاسْـتَـيـقِـنَنْ أُجِـبْـهُ غَـيرَ وَسْـنَـانَـا
مـا عضَّ نابي قـومـاً أوْ أقـولَ لهمْ إيـاكـمْ ثـمَّ إيـاكـمُ وإيـانـا
إنيّ امـرؤٌ لْم أردْ فـيـمـنْ أنـاوئـهُ للناسِ ظلماً ولا للحربِ إدهـانـا
قـالَ الخـلـيفةُ والخـنـزيـرُ منهزمٌ مـا كـنـتَ أولَ عـبـدٍ محلبٍ خانا
لاقَـى الأخَـيْـطِـلُ بـالجَـوْلانِ فـاقِـرَةً، مثلَ اجـتـداعِ الـقَـوَافي وَبْـرَ هِـزّانَـا
يا خـزرَ تغلبَ مـاذا بـالُ نسوتكمْ لا يستفقنَ إلىَ الـديـريـنِ تحنانا
لـنْ تدركوا المجدَ أو تشروا باءكمُ بـالخـزّ أوْ تجعلوا الـتـنـومَ ضمرانا
يا خـزرَ تغلبَ مـاذا بـالُ نسوتكمْ لا يستفقنَ إلىَ الـديـريـنِ تحنانا
لـنْ تدركوا المجدَ أو تشروا باءكمُ بـالخـزّ أوْ تجعلوا الـتـنـومَ ضمرانا

* * *

ورقه أخيرة

عبدالعزيز الشريف

لهذا أغرت دمي

عبدالعزيز الشريف
السعودية

انهض كصباح أغرقتُه دمًا
في دمائي
استبحت أيامه الموات
أكنس أقواس
نصره
أبعثر مناراته أعلقها
تميمة للعبادة
الصماء
ها أنا الآن
أحرق كتبه الصفراء
أسترخي بين أصوات
الجماد
أفتش عن العار، جسد في جسدي

انتشيت بهزيمة القبيلة التي تَسْبِت
في تراتيلها
تجتر ما تلي وصايا سواد
كليل طفولة حلال حرام إيمان وكفر
تخلقت نطفة الفجور، ورقة تستر
عوراتهم
يا لهذا
المكان الذي يمارس القبح سرا
يلبس ما تتلوه الشياطين في مفرق
بابل
النهارات عوراء
تشابك ظلام كقدم غائرة
في الظلال
متعب..
البرودة طرق على مراكز الحس
تلغي ما تبقى من سحنة الأرض وانشطار
التراب
المقابر تزغرد
تنشد أغنية اللحد
تبث رفاتها لغة عاشرة
إيه

يا أرض الخائفين من الموت للموت
كهجعة ظلام
أحقٌ أم ظَلالٌ حقيقة الوعد
هات أكفانكم أزيد بها كفني.

* * *